CRONICA ŞI VIAŢA ŞTIINŢIFICĂ

Expoziţia *George Catlin – American Indian Potraits*, National Portrait Gallery, London şi Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, 12 iulie – 13oct. 2013

După ce a fost deschisă, la Londra, la National Portrait Gallery, între 7 martie și 23 iunie 2013, expoziția intitulată **Portrete de indieni americani**, datorată lui George Catlin (1796–1872), a fost itinerată la Birmingham Museum and Art Gallery (12 iulie – 13 octombrie 2013). Evenimentul a fost important din două puncte de vedere: mai întâi, aceste picturi ce aparțin Institutului Smithsonian din Washington, D.C., au fost pentru prima dată expuse în afara Statelor Unite, practic de când artistul s-a repatriat, în 1871, aducând cu sine doar o mică parte din ceea ce fusese marea sa Galerie Indiană, ripisită din cauza problemelor financiare pe care le avusese; în al doilea rând pentru că aceste chipuri de „nobili sălbatici" s-au reîntors pe simezele unor săli din Marea Britanie după 173 de ani de când chiar autorul lor le expusese prima dată.

Este greu de decelat reacția publicului actual în fața acestor chipuri de căpetenii și de războinici din Marile Preerii sau din Florida. Pentru cei care se află acum trecuți de jumătatea vieții, formați în anii '50–'60, pentru care filmele western și romanele cu indieni ale lui Fenimore Cooper și Karl May le înaripau imaginația într-atât încât erau convinși că indienii erau la fel ca aceia descriși de cineaști sau de romancieri și visau să emigreze în America pentru a trăi aventuri neasemuite, aceste concretizări ale fanteziei infantile sunt foarte grăitoare. Între deceniile șase și opt ale veacului trecut, artistului i-au fost consacrate mai multe lucrări care au readus în atenția publicului opera aceasta de mare valoare documentară. Este vorba de monografia semnată de Harold McCracken[1], de studiul lui John C. Ewers[2], despre pictorii Vestului american – în care lui Catlin îi era rezervat un capitol substanțial – și despre albumele lui Peter Hassrick[3] și Royal B. Hassrick[4]. Tot atunci au fost reeditate și volumele semnate chiar de artistul în cauză[5]. Dar, de atunci și până acum, interesul documentar pentru băștinașii americani a scăzut în chip dramatic. Atât micul și marele ecran, cât și literatura au devenit foarte rezervate față de această tematică legată de cucerirea Vestului, considerată „politically incorrect" și evitată cu obstinație în ultimele decaded spre a nu ofensa pe cineva și a redeschide răni cu greu cicatrizate. Așa că picturile cu caracter documentar ale lui Catlin sunt privite astăzi mai mult ca niște curiozități și niște expresii ale expansionismului populației albe a Americii spre Vest, ce a distrus civilizațiile tradiționale. Motorul abordării acestei tematici de către artist a fost tocmai acela al păstrării amintirii acestor populații pe care el le considera sortite iminentei pieirii.

Relația lui Catlin cu indienii data de multă vreme, încă din copilărie când, între cei de vârsta sa erau la modă jucurile de-a sălbaticii. Se povestește că, în timpul acelor hârjoane nevinovate, unul dintre prieteni l-a lovit pe viitorul pictor cu un tomahawk de jucărie, lăsându-i pe obraz o cicatrice pe tot restul vieții.

Tatăl său, care participase la Revoluția americană după care se făcuse avocat, își dorea și fiul slujitor al legilor, trimițându-l să studieze dreptul. Dar tânărul George renunță la robă în favoarea picturii care îl atrăgea, deși nu avea studii sistematice. După care s-a lansat ca portretist. Destinul său era, însă, cu totul altul, iar de aceasta și-a dat seama în 1828, când a asistat la sosirea în Philadelphia a unei delegații de indieni, impozantă prin vestimentația strălucitoare și prin demnitatea ținutei. Iată cum avea Catlin să-și explice demersul său artistic: „Omul, în simplitatea și măreția naturii sale, liber și neîncorsetat de aparența

[1] Harold McCracken, *George Catlin and the Old Frontier*, The Dial Press, New York, 1959.

[2] John C. Ewers, *Artists of the Old West*, Doubleday & Company, Garden City, New York, 1965.

[3] Peter Hassrick, *The Way West. Art of Frontier America*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1977.

[4] Royal B. Hassrick, *The George Catlin Book of American Indians*, Watson-Guptill Publications, New York, 1977.

[5] George Catlin, *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of North American Indians, Written During Eight Years' Travel (1832–1839) Among the Wildest Tribes of Indians in North America*, Dover Publications, Inc., New York, 1973.

înșelătoare a artei, este, desigur, cel mai frumos model pentru un pictor – și țara în care este chemat este incontestabil cel mai bun atelier sau școală de artă din lume... Istoria și obiceiurile unui astfel de popor, păstrate în picturi, sunt teme vrednice de viața unui om, și numai pierderea vieții mă va împiedica de a le vizita țara și a le deveni istoric”. Ceea ce a și făcut. În 1830, începe marea sa aventură prin tărâmurile încă virgine ale Vestului: merge la Saint Louis – pe atunci, ultimul avanpost al civilizației americane – unde William Clark, primul explorator al zonelor apusene în timpul expediției trans-continentale din 1803–1806, devenit guvernator al ținutului, îl ia sub protecția sa și-i dă sfaturi în privința locurilor ce avea să le viziteze și a oamenilor ce-i va întâlni. Drept recunoștință, artistul îi va face un portret.



Fast Dancer, războinic Iowa, ulei pe pânză, 1844, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

Catlin nu era nici primul, nici singurul care pictase indieni în acea vreme. Charles Balthazar Julien Févret de Sain-Mémin, Charles Bird King, James Otto Lewis se ocupaseră cu portretizarea delegațiilor sosite în orașele de pe Coasta de Est. El este însă primul care s-a deplasat direct la sursă, în regiunile unde locuiau indienii.

Peste doi ani, a trecut de cealaltă parte a lui Mississippi, urcând în amonte pe fluviul Missouri, la bordul vaporului „Yellow Stone”, nava Companiei Americane de Blănuri, până în preeriile nordice. Își luase cu sine trusa de culori și o seamă de pânze de aceeași dimensiune (74 × 61 cm) spre a-i fi mai ușor la transport. Om cu figură senină, agreabilă, cu ochi albaștri, era menit a inspira încredere oricui, chiar și suspicioșilor indieni, cu care a avut cele mai bune relații. La început reticenți datorită credinței că, lăsându-se portretizați și-ar pierde și sufletul dacă vraciul alb părăsea comunitatea cu vraful de picturi la subțioară, băștinașii au prins, treptat, curaj și au acceptat să pozeze în straiele lor de sărbătoare. Mai întâi, Catlin solicita, în chip diplomatic, căpeteniei privilegiul de a-i poza, spre a căpăta încrederea satului. După care, toți cei care aveau un statut și se considerau îndrituiți a li se face onoarea de a fi imortalizați, se așezau în preajma cortului artistului și așteptau să fie poftiți la poză. Prin selecția pe care o făcea în funcție de expresivitatea figurii sau piesele vestimentare deosebite, artistul a suscitat emulație – dar și animozități ori chiar dușmănie cu urmări tragice – între modele. Ierarhizările rezultate din invitarea la poză nu corespundeau totdeauna realității și produceau disensiuni. Când artistul l-a pictat în semiprofil pe siouxul Little Bear, consăteanul acestuia, The Dog – el însuși portretizat, dar frontal – l-a ironizat că nu este decât o jumătate de om, lipsit de curaj și demnitate. De aici a izbucnit o ceartă care a degenerat într-o luptă în urma căruia Little

Bear a fost ucis de un glonte ce i-a zdrobit exact partea de obraz ce nu fusese inclusă în pictură. Artistul a trebui să părăsească, în grabă, satul spre a se pune la adăpost de răzbunarea rudelor îndurerate ale defunctului. Dar nu totdeauna a trecut prin asemenea situații tensionate. La indienii Mandan petrece un timp mai îndelungat pentru că aceștia îl îndrăgesc. Se împrietenește cu a doua căpetenie, Mato-tope, căruia îi execută un memorabil portret și-i achiziționează chiar eleganta ținută de ceremonii ce va fi una dintre piesele de rezitență ale colecției sale etnografice – prezenată în expoziția de față. Este lăsat să asiste la cea mai însemnată ceremonie anuală, *O-kee-pa*, pe care o ilustrează în mai multe compoziții și despre care va scrie detailat. Catlin a fost unicul alb martor al acelui rit de trecere în care tinerii războinici se supuneau la cumplite cazne, după o perioadă de purificare prin post și rugăciuni către marele Spirit, pentru a-și dovedi tăria și a fi demni de o poziție înaltă în cadrul comunității. Artistul a fost unul dintre puținii albi ce au cunoscut și documentat viața din așezarea Mandan, care avea să dispară în urma unei epidemii de variolă ce a decimat tribul în 1837.



William Fisk, George Catlin, ulei pe pânză, 1849, National Portrait Gallery, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

În unele ținuturi, apariția sa a suscitat nostalgii legate de alte vremuri: la indienii Hidatsa, care fuseseră vizitați, în 1805, de Lewis și Clark, un bătrân centenar ce i-a pozat, l-a întrebat pe Catlin „Ce mai fac prietenii mei albi, Long Knife și Red Hair?” (după cum îi porecliseră băștinașii, cu aproape trei decenii în urmă, pe cei doi exploratori care le lăsaseră o impresie atât de puternică, Meriwether Lewis pentru că purta sabie și William Clark pentru că avea păr roșu).

Catlin nu era un artist prea experimentat. În multe lucrări se observă mari carențe în desenarea anatomiei, în proporțiile corpului uman, ce sunt suplinite însă de capacitatea de a surprinde psihologia personajului și detaliile costumului. Ceea ce-l caracteriza era o execuție foarte rapidă, direct în culoare, a trăsăturilor modeleului, fără

schițe preliminare. Adeseori, unele pânze sunt neterminate, căci autorul nu avusese suficient timp pentru finisarea lor pe teren, așa că, în afara chipului individualizat, restul amănuntelor sunt trasate sumar în vederea completării ulterioare, în atelier, ceea ce nu se mai întâmplase. Indienii erau pictați, în mod obișnuit, până la mijloc sau figură întreagă, pe un fond neutru. Arar erau impostați în peisaj.

Anul 1832 a fost cel mai fructuos pentru artist, din toți în care avea să facă excursii la Vest de Mississippi, atât din punct de vedere al bogatului portofoliu de portrete și peisaje realizate – 135 de picturi în ulei, fără a mai socoti desenele și acuarelele – cât și al notelor și observațiilor pe care a început să le publice, sub formă de corespondență, în periodicul „The New York Commercial Adveretiser". Următoarele călătorii au fost întreprinse în 1834, 1835 și 1836, în ultima ajungând până în Minnesota, la cariera de unde indienii extrăgeau o rocă roșie din care își ciopleau pipele. Cum acea rocă era încă necunoscută geologilor, iar Catlin a fost primul alb care a colectat câteva mostre, spre analiză, a primit numele de *catlinit*.

În intervalul cât el a cutreierat preeriile nordice, în zona estică și sud-estică, avuseseră loc răscoale ale indienilor locali: în Illinois triburilor Sauk și Fox, conduse de Black Hawk, se ridicaseră împotriva mutării lor dincolo de Mississippi, în 1832, iar în Florida, aprigul Osceola, își condusese războinicii Seminoli într-un înverșunat război de guerilă, până ce a fost făcut prizonier, prin înșelăciune, în timpul tratativelor de pace din 1837. Cei doi iluștri comandanți au fost portretizați de Catlin în timpul detenției. Trăsăturile lui Osceola s-au păstrat doar în pictura și litografiile lui Catlin pentru că, în 1838, căpetenia moare în închisoare, doborât de ftizie.

Delegațiile de indieni veniți să viziteze pe Marele Tată Alb din Capitala federală ofereau un motiv atractiv pentru plastician: pânza ce-l reprezintă pe *Wi-Jun-Jon, Pigeon's Egg Head, venind și întorcându-se de la Washington* are valențe caricaturale în felul cum este arătat tânărul războinic, mai întâi gătit cu straiele sale tradiționale și coroana de pene, apoi împopoțonat cu țilindru cu penaj roșu, redingotă cu epoleți de aur, umbrelă și evantai în mâini, în locul pipei rituale iar, din buzunare, ițindu-se gâtul unor sticle de băutură. Această imagine iconică revelă dramaticele transformări din viața indienilor sub pernicioasa influență a civilizației urbane a omului alb.

În 1833, artistul a deschis o expoziție cu lucrările sale la Pittsburgh, iar din 1837 până în 1839, itinerează Galeria Indiană în majoritatea orașelor de pe Coasta de Est. În 1838, face o primă ofertă guvernului S.U.A. de a-i achiziționa colecția, dar solicitarea este refuzată. Dezamăgit, se hotărăște să-și prezinte operele în Lumea Veche.

Abia în Europa Catlin a devenit Catlin: acolo și-a căpătat celebritatea, s-a realizat ca *showman* și ca autor, acolo galeria lui s-a bucurat de maximă apreciere. Era normal să fie așa pentru că, în țara natală, problema indienilor era încă un subiect vulnerabil, cu puternice simpatii și antipatii, în vreme ce europenii erau fascinați de chipul Lumii Noi și de mitul „bunului sălbatic", instituit de iluminiști și perpetuat de romantici.

În decembrie 1840, artistul își instaleze exponatele la Londra, în Sala Egipteană de pe Piccadilly. Galeria Indiană a avut un succes imens, mai ales că, pe lângă cele circa 500 de tablouri care, practic, tapetau pereții de sus și până jos, fiecare purtând un număr înscris pe ramă spre a fi regăsit în catalogul însoțitor, artistul expunea și obiecte folosite de indieni – arme, îmbrăcăminte, ornamente, pipe, amulete și piese rituale, ustensile de gospodărie, inclusiv un cort înalt de 7 m. La acestea a adăugat un grup de animatori englezi, machiați și îmbrăcați în costume indiene, care interpretau diverse dansuri și mimau viața din preerii. În 1843, au fost aduși 9 indieni veritabili, din neamul Ojibwa care, anul următor, au fost înlocuiți cu indieni Iowa. Catlin s-a arătat un antreprenor dibaci, un adevărat manager în *showbiz* de talie modernă, inserând reclame în presă și pe străzi, unele afișate, altele purtate pe panouri de oameni-sandwich. Acest Wild West Show fusese inițiat cu 50 de ani înaintea lui Buffalo Bill. Regina Victoria a cerut să-i fie adusă trupa de indieni la Castelul Windsor pentru o reprezentație privată. Galeria a fost purtată în mai multe orașe ale Angliei, în Scoția și Irlanda.

În 1845, artistul își mută galeria la Paris unde succesul este încă și mai mare. Regele Ludovic Filip a solicitat să-i fie prezentați indienii la Palatul Tuileries și, încântat de cele văzute, l-a invitat pe plastician să-și instaleze galeria la Luvru. Un an mai târziu, Catlin a expus două portrete de indieni la Salonul parizian, unde au fost apreciate de poetul Charles Baudelaire, lăudându-le apoi în cronica pe care a scris-o despre acel eveniment artistic. Un alt admirator a fost celebrul pictor Eugène Delacroix care i-a vizitat de cel puțin două ori galeria și a făcut schițe după indienii care animau spațiul. În schimb, George Sand a fost înspăimântată de dansurile războinice și de răcnetele interpreților.

Catlin devenise o celebritate, era onorat de suverani, de aristocrați ca și de oamenii de litere, arte și științe. La Arhiva Artiștilor Americani din Washington, D.C., se păstrează corespondența și carnetele de note ale artistului. Între acestea, se află o misivă din 2 septembrie 1855, de la savantul Alexander von Humblodt, un alt mare admirator al pictorului, care îl invita pe acesta să ia masa cu el, la Potsdam[6]. Pictorul englez William Fisk i-a

---

[6] Archives of American Art, *Correspondence George Catlin*, Reel 5824, frame 170.

făcut un portret confrtelui american, înveșmântat în haine de piele, cu franjuri și broderii, ținând în mână paleta și penelul și având alături două dintre modelele sale, războinicul Iron Horn cu soția sa. Foarte atent la publicitate, Catlin nu a omis să imortalizeze momentele în care galeria a fost vizitată de capete încoronate.

La izbucnirea revoluției în Franța, în 1848, Catlin se întoarce pe pământ britanic unde redeschide galeria în Waterloo Place și dă la lumină volumul *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of North American Indians, Written During Eight Years' Travel (1832–1839) Among the Wildest Tribes of Indians in North America* (Scrisori și note despre modul de viață, obiceiurile și condițiile indienilor nordamericani, scrise în timpul unor călătorii de opt ani, 1832–1839, printre cele mai sălbatice triburi de indieni din America de Nord), cu ilustrații după schițele sale în peniță.

Însă, succesul începuse să-l ocolească, iar nenorocirile l-au urmărit într-una: soția sa a decedat în 1845, unicul băiat, în etate de trei ani jumătate, și-a urmat mama, în 1847, iar o greșită administrare a fondurilor, și așa modeste, ale artistului l-au dus la închisoarea datornicilor, în 1852, de unde a fost eliberat de cumnat, vechi membru al Senatului, care-i duce și cele 3 fiice înapoi în America. Pentru a-i plăti toate datoriile, magnatul Joseph Harrison cere în schimb Galeria Indiană, pe care o păstrează în condiții improprii și, în timp, mare parte din lucrări și, în special, obiectele etnografice, sunt iremediabil deteriorate. Fără draga sa colecție, fără bani, rămas complet singur, cu inima zdrobită, plasticianul s-a mutat iar la Paris, unde s-a apucat să execute replici ale picturilor de care trebuise să se despartă. A urmat o perioadă învăluită în mister în existența sa: din propriile mărturisirei, ar fi cutreierat câțiva ani pe coasta de vest a Americii, prin Munții Stâncoș, în Hawaii și chiar în America de Sud. Dar, din aceste călătorii nu se păstrează nici note de voiaj egale în importanță cu acelea din deceniul patru pe care le dăduse publicității și nici un număr suficient de lucrări care să fi fost expuse, la fel ca acelea ce compuseseră Galeria Indiană. Apoi, resursele modeste de care dispunea, ar fi făcut imposibilă o asemenea antrepriză de anvergură. Nici unul dintre autorii care i-au acordat studii și monografii nu a clarificat acea perioadă dintre anii 1854 și 1860, rezumându-se doar la a prelua, fără verificări mai serioase, afirmațiile artistului.

Timp de 32 de ani Catlin a trăi departe de plaiurile natale. Nu se va întoarce acasă decât cu câteva luni înainte de a trece în lumea umbrelor. În chip simptomatic, acea perioadă finală a vieții trăiește într-o cameră din Castel, sediul Institutului Smithsonian, unde își dorise să-i fie păstrate operele. S-a stins pe 23 decembrie 1872. Visul ca Galeria Indiană să intre în posesia statului s-a împlinit în 1879, când văduva milionarului Harrison a donat ceea ce mai rămăsese din ea după recuperarea din depozitul insalubru, la Smithsonian, unde se află și astăzi.

În expoziția *George Catlin – American Indian Portraits* de la Londra și Birmingham, au fost reunite lucrări de la Smithsonian American Art Museum, de la National Portrait Gallery din Washington și British Museum. Manifestarea a fost însoțită de un substanțial catalog, bogat ilustrat, la a cărui îngrijire au trudit Stephanie Pratt și Joan Carpenter Troccoli, ce au elaboat fișele lucrărilor, cronologia și studiile introductive. De menționat că prima autoare este ea însăși amerindiancă, făcând parte din națiunea Dakota.

Panotarea lucrărilor a urmat modelul inițial al artistului, cu tablourile așezate pe mai multe șiruri suprapuse, până sub cornișă.

Pionier al artei documentariste, etnograf diletant, memorialist plin de talent în relatarea aventurilor prin care trecuse, antreprenor ingenios de spectacole folclorice, celebritate mondială a timpul său, George Catlin a lăsat o operă cu valoare perenă ce până astăzi poate atrage un public entuziast.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Indiens des Plaines*, Musée du Quai Branly, 8 aprilie – 20 iulie 2014

Acum peste 30 de ani, când în Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" exista o secție de artă populară, distinsul profesor Paul Petrescu – unul dintre stâlpii cercetării în domeniu din acea secție – s-ar fi extaziat vizitând o asemenea expoziție și ar fi scris despre ea în paginile periodicului SCIA, cu atât mai mult cu cât el deja călătorise în S.U.A. (unde avea să se stabilească definitiv după 1986) și cunoscuse în amănunt civilizațiile amerindiene. Ca dovadă stă faptul că ne-a onorat cu o elogioasă prefață la primul op ce-l elaborasem, *Trista istorie a preeriei*[1], chiar dacă soarta nu a voit ca aceasta să fie și cartea noastră de debut,

[1] Adrian-Silvan Ionescu, *Trista istorie a preeriei*, București, 1998.

ea trebuind să aștepte schimbarea vremurilor, în 1989, și mutarea manuscrisului la mai multe edituri, până să vadă lumina tiparului. În lipsa magistrului, ne luăm noi plăcuta sarcină de a scrie despre acest eveniment expozițional al primăverii şi verii pariziene ale anului 2014, ce a atras un aflux de public.



Fig. 1. Afişul expoziției.



Fig. 2. Tepeeuri.



Fig. 3. Camasa Cheyenne.



Fig. 4. Mocasini Dakota.

Francezii au fost, demult, fascinați de indienii americani. În secolul al XIX-lea, oameni de cultură și artă precum George Sand, Charles Baudelaire și Eugène Delacroix au fost fascinați de Galeria Indiană a lui George Catlin și de spectacolele date de războinicii aduși de el pentru a anima atmosfera și a aduce o fărâmă de viață din Marile Preerii în sala de expoziție (vezi articolul nostru din acest număr, p. 227–231). Chiar dacă nu au produs o literatură western de anvergura celei germane a lui Karl May, cu personaje emblematice precum Winnetou și Old Shatterhand, francezii au încurajat mitul Vestului și, prin periodicele cu benzi

desenate din a doua jumătate a secolului al XX-lea, au dat aripi visurilor multor tineri din țara lor și din restul Europei mai mult sau mai puțin francofone. Aventurile lui Davy Crockett, ale lui Loup Noir și Capitaine Apache au încântat pe mulți cititori ai revistei *Pif* din anii 1970–1980.

La Musée du Quai Branly din Paris a fost organizată expoziția *Indiens des Plaines*. Prin 140 de obiecte, provenind din colecțiile muzeului gazdă, ca și din multe muzee americane selectate de curatorul expoziției, Gaylord Torrence, profesor emeritus la Drake University din Iowa şi conservator şef la Nelson-Atkins Museum din Kansas City, a fost revelată civilizația și cultura indienilor din Marile Câmpii ce se întind de la râul Saskatchewan din Canada până la Rio Grande, în sudul Texasului. Acest ținut imens a fost, cândva, franțuzesc, botezat cu numele de Louisiana în cinstea Regelui Soare, Ludovic XIV, atunci când exploratorul René Robert Cavalier, sieur de La Salle, l-a luat în stăpânire pentru coroana franceză, în 1683, pentru ca, 120 de ani mai târziu, Napoleon să-l vândă Statelor Unite, în 1803, cu bun profit de ambele părți. Marea majoritate a triburilor din aceste ținuturi erau nomade, cutreierând vastele câmpii în urma cirezilor de bizoni de care depindea întreaga lor existență. Inițial vânătoarea se făcea pe jos, dar odată cu introducerea calului în Lumea Nouă de către exploratorii spanioli, în secolul al XVI-lea, lucrurile s-au schimbat. Caii pierduți de conquistadori s-au înmulțit și s-au sălbăticit, devenind nărăvașii mustangi de mai târziu pe care indienii i-au prins și redomesticit. În limba populației Lakota, calul este numit „sunka wakan” ceea ce se traduce prin „câine sacru”. De dimensiuni mult mai mari decât un câine și cu forță pe potrivă, calul a înlocuit câinele în activitățile domestice preluând grelele sarcini ale acestuia pentru că, pe spinarea câinilor erau încărcate cortul și bagajele familiei în marile deplasări prin câmpii. Deveniți călăreți neîntrecuți, indienii au început să folosească nobilul cvadruped la vânătoarea de bizoni, lucru care le-a ușurat urmărirea marilor ierbivore, apropierea de acestea și transportarea unor cantități apreciabile de cărnuri, după tranșare. Aceasta contribuia la opulența familiei și alunga spectrul foamei. Calul a devenit moneda forte în preerii: statutul și averea unui războinic se cântăreau după numărul de cai pe care-i poseda și după valoarea dată de performanțele acestora; o mireasă era cumpărată cu un anumit număr de cai; în negocierile de pace dintre triburi sau pentru compensarea unei crime erau adesea oferiți bidivii. Calul era cel mai bun prieten al războinicului și, când acesta pornea la luptă ori când defila prin sat, după victorie, animalul era împodobit cu pene, cu valtrapi din piele și picturi pe crupă și pe gât, la fel ca și stăpânul. De aceea, nu este de mirare că, în expoziție, figurau mai multe șei – care, însă, nu avea scări, ca acelea ale albilor – și o mască pentru cal, datată în jurul anului 1900, cusută cu mărgele albe, roșii și albastre, în care erau figurate mai multe drapele naționale (Stars and Stripes).

Prin contactele și comerțul cu albii, indienii au trecut de la arc și lance la arma de foc și au ajuns experți țintași, putând să doboare adversarul sau vânatul din goana calului. Securea de luptă, *tomahawk*-ul și cuțitul – inițial din piatră – au fost înlocuite cu acelea din oțel, obținute prin negoț, în schimbul blănurilor prețioase pe care le puteau procura indienii pentru comercianții albi. Hainele de piele și mocasinii erau, la origine, decorați cu măiestrite împletituri făcute din ace de porc spinos colorate cu pigmenți naturali. Dar, după contactul cu albii, au început să fie preferate mărgelele din sticlă produse, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, la Murano, iar apoi, în următorul, procurate din Boemia. Mărgelele erau unul dintre articolele cele mai prețuite de indieni, iar negustori albi obțineau profituri enorme transportându-le la mari distanțe, pe apă și pe uscat și schimbându-le pe blănuri de castor, hermină, lutru. Fiind aduse, de obicei, în saci, pe spinarea cailor, fuseseră poreclite *poney beads* (mărgele de cal). Doar în anul 1832, la Fort Pierre – unul dintre punctele comerciale din Preeriile Nordice – au fost aduse 720 kg de mărgele. Obiectele produse în fiecare trib puteau fi identificate în funcție de nuanțele și de motivele folosite. Numărul obiectelor abundent decorate cu mărgele a crescut odată cu viața în rezervație, când materia primă era procurată mai ușor, iar femeile aveau la dispoziție mult mai multă vreme să se consacre lucrului de mână decât înainte, când trebuiau să facă treburi casnice multiple și variate la care le obliga viața nomadă. „Timpul liber impus” a fost benefic pentru dezvoltarea repertoriului ornamental, dar a dus și la dispariția, treptată, a specificului stilistic tribal din cauza schimburilor dintre comunități. Iar după cumpăna dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, modernizarea a pătruns și printre indieni, ei adaptând decorul tradițional la obiecte de producție industrială: pe o geantă de voiaj, Nellie Two Bear Gates, indiancă Sioux din Rezervația Standing Rock, a cusut, cu mărgele, în 1903, o compoziție cu scene din viața tatălui ei, o celebră căpetenie – astfel, ea perpetua istoria familiei pentru fiica ei, Josephine, absolventă a Școlii Indiene de la Carlisle, din Pennyslvania, care era deja asimilată în lumea civilizației urbane a albilor. Niște pantofi de damă, cu toc înalt, au devenit, prin 1920, suport pentru un artizan Sioux care i-a acoperit cu mărgele albe, albastre, galbene și roșii, într-un motiv

asemănător celui de pe mocasinii din vechime. Între indiencele Lakota începuse să circule chiar o vorbă, mai în glumă, mai în serios: „Dacă e ceva ce nu mişcă [care nu este însufleţit] acoperă-l cu mărgele!”

Fiecare bărbat sau femeie era un artist înăscut, capabil să consacre multe ore ornamentării, în diverse tehnici, a îmbrăcăminţii, armelor, învelişului cortului sau a propriului trup. Cu toate acestea, termenul de artă nu exista în limbile populaţiilor Americii de Nord, iar finalitatea producţiilor cu valenţe artistice în accepţiunea europeană, pentru băştinaşi era doar practică şi/sau apotropaică, în concordanţă cu viziunea asupra vieţii şi lumii înconjurătoare specifică popoarelor naturii.

Marile piei de bizon cu care indienii se înveleau în timpul iernilor grele din Preeriile Nordice erau ornamentate cu desene. Decorul diferea de la acelea purtate de femei, care foloseau exclusiv motive geometrice, la acelea masculine, care dezvoltau compoziţii figurative cu oameni şi animale, în care erau reprezentate faptele de bravură ale războinicului, cronică în imagini a campaniilor sale. Una dintre robele expuse provenea de la Muzeul Peabody al Universităţii Harvard şi a fost adusă de exploratorii Lewis şi Clark din marea lor expediţie transcontinentală din anii 1804–1806. Pe ea erau figurate, schematic, siluete antropomorfe şi cabaline care se confruntau într-un balet al războiului şi al vânătorii. Desenele erau făcute cu pigmenţi minerali amestecaţi cu apă, iar în loc de penel erau folosite oase tăiate oblic care, datorită porozităţii, păstrau culoarea ca un toc rezervor şi lăsau în urma lor o linie egală.

Având deja aplicaţie pentru grafică, o nouă formă de artă s-a răspândit printre băştinaşii din rezervaţii după încheierea Marilor Războaie Indiene (1860–1890): arta registrelor (ledger art). Pielea, suportul tradiţional de aşternere a istoriilor personale, fiind din ce în ce mai greu de obţinut, artiştii dornici de a-şi imortaliza faptele de bravură au accedat la hârtia omului alb. Pe pagini de condici şi registre ale administraţiei rezervaţiilor, războinicii desenau – de data aceasta în creioane colorate – diverse scene din timpul confruntărilor cu albii. Astfel, au fost lămurite de istorici multe detalii necunoscute ale unor însemnate bătălii, precum aceea de la Little Big Horn, din 1876.

Pentru orice adolescent indian care din copilărie deprindea folosinţa arcului cu săgeţi şi viclenia prin care să-şi surprindă vânatul sau inamicul, momentul cel mai aşteptat era acela al primirii sale în rândul războinicilor, după ce avusese o viziune trimisă de Marele Spirit, în urma căreia îşi căpăta numele şi animalul protector cu care îşi picta scutul şi ale cărui relicve avea să le poarte tot restul vieţii, într-un săculeţ prins la gât, drept protecţie. Tutunul era planta sfântă cu care erau aduse jertfe zeilor. Când calumetul – pipa cioplită din roca roşie adusă dintr-o carieră aflată în Minnesota[2] – era aprins, ritualul cerea ca fumătorul să trimită primele două fumuri către cer şi pământ, apoi alte patru către punctele cardinale, cinstind astfel Mama Natură în sânul căreia îşi ducea, cu pioşenie, existenţa şi pe care o înţelegea şi o respecta ca nimeni altul. Acesta era motivul pentru care, după concentrarea triburilor în rezervaţii şi modificarea modului de viaţă de la unul nomad şi vânătoresc la unul sedentar şi agricol, indienii tradiţionalişti au refuzat ani în şir să cultive pământul pentru că nu puteau concepe să are, deoarece aveau impresia că fierul plugului sfârtecă trupul Gliei care, pentru ei, era sfântă.

Între naţiunile indiene existau duşmănii tradiţionale a căror consecinţă era o constantă stare de război concretizată în raiduri periodice şi reciproce. Acestea asigurau prestigiul şi ascensiunea războinicului victorios în ierarhia comunităţii. Pentru fiecare faptă de bravură prezentată public, bătrânii înţelepţi îi acordau câte o pană de vultur ca răsplată. Iar în lista isprăvilor ce meritau a fi astfel recompensate se înscriau nu neapărat uciderea inamicului, ci strecurarea în tabăra sau chiar în cortul său, furarea calului şi a armelor acestuia, ori simpla pălmuire sau atingere cu un baston ornamentat cu şuviţe de blană scumpă şi pene – aceasta pentru că îşi pusese viaţa în pericol apropiindu-se atât de mult de duşmanul ce l-ar fi putut străpunge cu lancea ori împuşca. Faţă de alte naţiuni ale lumii, unde decoraţiile erau făcute din metale şi pietre preţioase, la indienii din câmpii, acestea erau din pene albe cu vârful negru, provenind din coada vulturului pleşuv ce erau relativ greu de procurat. Marile căpetenii care, de-a lungul glorioasei lor cariere, primiseră multe asemenea însemne, ajungeau să le monteze într-o adevărată coroană ce se continua cu o pelerină din postav roşu, care cobora până la pământ, şi pe care era prins restul penelor ce nu mai încăpuseră în jurul creştetului. În expoziţie, figura o asemenea coroană de pene. Numai căpeteniile aveau dreptul să poarte, la ceremonii, o cămaşă de piele moale, de căprioară, decorată cu franjuri, cu smocuri din scalpurile luate duşmanilor doborâţi şi cu mărgele multicolore, cusute în motive geometrice. Unele dintre aceste cămăşi erau şi pictate cu scene de luptă sau de vânătoare care atestau bărbăţia şi victoriile purtătorului. Cămaşa era un

[2] Această rocă a fost numită *catlinit* în cinstea pictorului George Catlin, care a fost primul om alb ce a vizitat acea carieră şi a prelevat câteva mostre, puse la dispoziţia geologilor, spre analiză.

obiect de mare valoare și era purtată cu demnitate la ceremonii. Un plastician contemporan, Bently Spang (n. 1960), a preluat acest articol iconic și l-a valorificat în lumea artelor vizuale printr-o sculptură din hârtie pe care a cusut, cu șuvițe de piele pe care au fost trasate mărgele colorate, o suită de fotografii de familie, iar în locul vechilor franjuri a atârnat bucăți de peliculă. Lucrarea glisează, cu delicatețǎ, între umorul suscitat de referirile la obiectele muzeale, într-o tratare kitsch, și autoironie față de imposibilitatea de a se desprinde de tradiții. Pe pereți, erau panotate picturi datorate altor artiști moderni, care au deprins sintaxa plastică a omului alb și au elaborat compoziții inspirate de viața străbunilor: Oscar Howe, Dick West, Francis Blackbear Bosin și T. C. Cannon. Toți au fost oameni educați în școli de specialitate unde au studiat istoria artei și au asimilat alte tehnici și mijloace de expresie, noi pentru ei și pentru modul tradițional de înțelegere și de tratare a motivului, eminamente decorativ și sintetic până la ascetism. Au adoptat volumetria, anatomia corectă și s-au îndepărtat de schematismul pictogramelor pe piele ale străbunilor. În 1958, când lucrarea sa abstractă a fost refuzată la o expoziție pe motiv că „nu este un tablou indian”, Oscar Howe a protestat vehement față de impozițiile juriului format din albi care nu înțelegeau că arta indiană modernă are propria evoluție și nu poate fi încoresetată în stereotipurile facile ale docorativismului ancestral. Aceasta a dat de gândit factorilor de decizie și s-a renunțat la regulile legate de subiecte și tratări în spiritul tradițiilor.

La acestea se adăuga o suită de fotografii etnografice executate de maeștri consacrați ai genului, precum Alexander Gardner, William Henry Jackson și Antonio Zeon Shindler, ce și-au dedicat talentul și măiestria imortalizării portretelor indiene. Aceste valoroase imagini făceau parte dintr-un album aflat în patrimoniul muzeului parizian.

Tot cu picturi era acoperită și învelitoarea cortului conic, din piele de bizon, numit *tepee*. În sală au fost expuse două *tepee*-uri moderne, din pânză, dar pictate în maniera tradițională, care atrăgeau copiii dornici a se strecura înăuntru și să se joace de-a indienii.

Obiectele expuse proveneau atât de la muzeul gazdă și de la Nelson-Atkins Museum of Art din Kansas City, care i-a fost principal partener, cât și de la alte instituții din Europa și din Statele Unite, după cum urmează: Bernisches Historisches Museum din Berna, Linden Museum din Stuttgart, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology din Cambridge, Denver Art Museum, State Historical Museum of Iowa din Des Moines, Metropolitan Museum of Art și American Museum of Natural History din New York, Buffalo Bill Center of the West din Cody, Wyoming, Philbrook Musem of Art și Gilcrease Museum din Tulsa, Oklahoma, Missouri Historical Museum din Saint Louis, Field Museum of Natural History din Chicago precum și de la National Museum of Natural History și National Museum of the American Indian din Washington, D.C.

Pentru această expoziție a fost editat un substanțial catalog, cu texte semnate de somități în domeniu, admirabil ilustrat. Pe rafturile magazinului muzeului s-au aflat foarte multe lucrări științifice sau de beletristică, de referință, despre indieni, în traducere franceză, și o selecție de filme western clasice, pe DVD, pentru amatorii acestui gen.

În semiobscuritate, cu texte explicative redactate în franceză și engleză, cu proiecții de filme documentare, conferințe despre civilizația băștinașilor americani – care până nu demult erau numiți „piei roșii” – și ateliere pentru cei mici în care erau deprinse dansurile și era decodificat limbajul penelor și al picturilor cu pigmenți naturali, expoziția *Indiens des Plaines* de la Musée du Quai Branly a fost una dintre marile atracții ale sezonului la Paris. Ea se adresa, în egală măsură și cu limbajul potrivit oricărui nivel de cunoștințe, atât specialistului, cât și novicelui, atât copilului, cât și maturului. Căci epopeea națiunilor indiene, devenită poveste cu mare priză la cititori încă din secolul al XIX-lea, continuă să hrănească fantezia minților rămase tinere și sensibile la visul cuceririi Vestului american, ce ne-a stăpânit și luminat anii copilăriei.

După ce avea să se închidă în Orașul Luminilor, expoziția era programată a fi itinerată la muzeul co-partener din Kansas City în intervalul 19 septembrie 2014 – 11 ianuarie 2015 și la Muzeul Metropolitan din New York, de la 2 martie la 10 mai 2015.

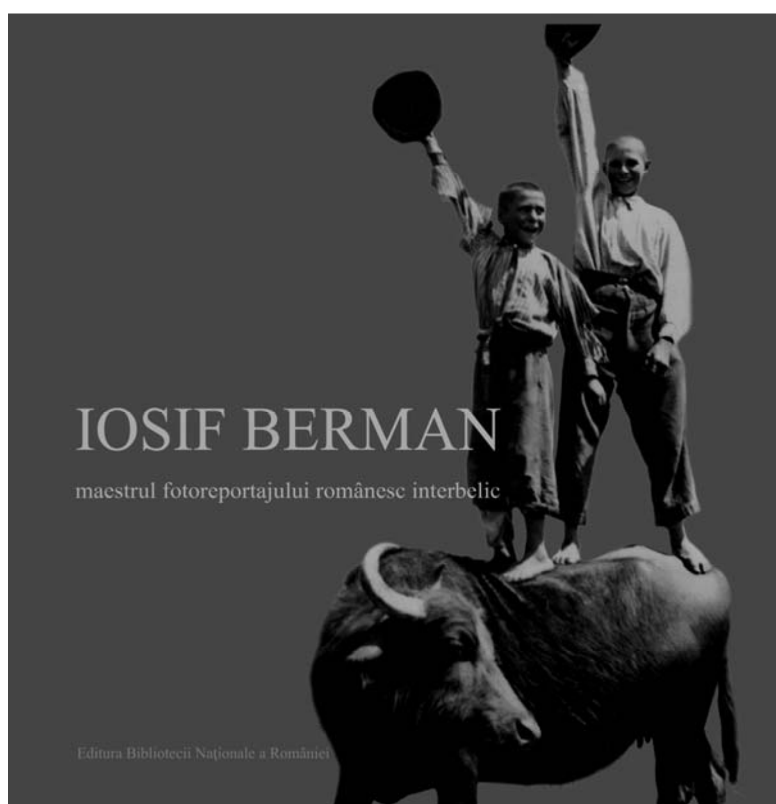
Adrian-Silvan Ionescu

Două expoziții retrospective Iosif Berman, București, Muzeul Național Cotroceni, 25 sept. – 25 oct. 2013; Biblioteca Națională a României, 23 oct. 2013 – 31 ian. 2014

La interval de câteva săptămâni, în Capitală, s-au deschis două expoziții dedicate unui mare iubitor al Bucureștilor, pe care l-a nemurit în fotografiile sale: Iosif Berman. Am putea socoti că 2013 a fost „anul

Berman” datorită interesului unanim arătat operei sale prin prezentarea unor selecțiuni, atât la Muzeul Național Cotroceni, între 25 septembrie – 25 octombrie, sub titlul *România interbelică în fotografiile lui Iosif Berman*, și respectiv, la Biblioteca Națională a României, între 23 octombrie şi 31 ianuarie 2014, *Iosif Berman, maestrul fotoreportajului românesc interbelic.* Ambele manifestări au fost însoțite de elegante și ample cataloage, admirabil ilustrate, de a căror redactare s-au ocupat studioasele și pasionatele organizatoare, Ștefania Ciubotaru, pentru cea dintâi și Adriana Dumitran, pentru a doua expoziție.

Berman se născuse într-o familie de evrei bucovineni, la Burdujeni, pe 17 ianuarie 1890 (până de curând, 1892 fusese considerat ca an de naștere, dar cercetările asidue ale persuasivei doctorande Adriana Dumitran au dat la iveală data corectă, depistată de ea în Registrul de Stare civilă de la Arhivele Județene Suceava). Tatăl său, David Berman, veteran al Războiului de Independență, unde fusese chiar rănit și fusese ridicat la rangul de sergent, primise împământenirea tocmai pentru că luptase pe front. Iosif a plecat de timpuriu de acasă, iar la 21 de ani se afla deja la București, unde a deprins tainele fotografiei. Valoarea instantaneelor sale a atras atenția editorilor de periodice ilustrate și a fost angajat să lucreze pentru multe din ele: *Gazeta Ilustrată*, *Ilustrațiunea Română*, *Ilustrațiunea. Revistă lunară enciclopedică*, *Realitatea Ilustrată*.



Perioada Războiului cel Mare este destul de neclară în viața fotografului. Fiica sa, Luiza – care a fost principala furnizoare de date biografice – afirma că a însoțit un regiment românesc, în calitate de reporter de front. Este destul de ciudată această afirmație, atâta vreme cât, la începutul anului 1917, fusese înființat Serviciul Fotografic al Armatei, în care activau doar fotografi aflați sub arme, iar mânuitorii civili de camere fotografice nu erau admiși pe linia frontului. Apoi, nu se știe cum și de ce, Berman a trecut în Rusia – deși trupele noastre nu au părăsit niciodată teritoriul național, necum să ajungă la Odessa. Acolo l-a suprins izbucnirea revoluției bolșevice și, captivat de noutatea spectacolului oferit de așa o mișcare de proporții, a rămas acolo, riscându-și de multe ori viața când a fost capturat fie de armata roșie, fie de alb-gardiști. Oricum, toată aparatura i-a fost confiscată, iar clișeele sparte de soldații brutali și inculți. Dacă și-a pierdut opera, în schimb, s-a ales cu o soție frumoasă și iubitoare, Raisa, pe care a găsit-o la Novorosiisk. Vor rămâne acolo până în 1921, după care părăsesc țara sovietelor, ce nu mai prezenta siguranță pentru o tânără familie și trec în Turcia unde, 2 ani, locuiesc la Costantinopol. Ziarul bucureștean *Dimineața* profită de prezența sa acolo și îl investește drept corespondent peste hotare. Până la depistarea unor documente de arhivă, perioada din străinătate rămâne încă nebuloasă în biografia lui Berman.

Revenit în patrie, în 1923, este angajat imediat la ziarele *Adevărul* și *Dimineața* – o fotografie a fațadei modernei clădiri, cu firma ieșind în consolă, a imortalizat-o, cu apetența sa pentru tot ce era nou. În 1926–1928, a colaborat la *România ilustrată* unde acoperea o arie foarte largă de subiecte: reportaj de actualitate (evenimente politice și sociale, accidente, calamități naturale), portret, arhitectură, viață cultural-artistică. Aceleași motive le-a căutat și le-a oferit cititorilor revistei *Realitatea Ilustrată*, între 1929 și 1940. Iar, din 1938, a publicat, în paginile foarte elegantului și bine documentatului periodic *România* al lui Cezar Petrescu. Imaginile sale pline de sevă și umor apăreau, însă, nesemnate, deoarece începuseră persecuțiile asupra evreilor. Istoricul N. Iorga, care îl cunoștea și-l aprecia pe Berman, i-a sugerat să folosească un pseudonim care să-i ascundă originea semită, sugerându-i-l pe acela de Ursean, pe care artistul l-a și adoptat în acei ani grei.

Calitățile sale de admirabil observator al momentelor cele mai importante din timpul unor evenimente publice, politice sau militare, l-au evidențiat în ochii suveranului și a fost numit fotograf de curte. Astfel, a fost adesea în preajma regelui Carol II, al reginei Maria, al principeselor, al prințului Nicolae și al Marelui Voievod Mihai (cu care a și dorit să fie surprins într-o poză când îi dădea indicații de folosire a unei săniuțe pe zăpada din preajma Peleșului). Pasionat călător în căutare de subiecte noi și de peisaje pitorești, a fost invitat de profesorul Dimitrie Gusti a-l însoți în echipele sale sociologice, în calitate de fotograf oficial, unde a dat măsura forței sale de observator al mediului rural și al tipurilor umane specifice locurilor respective. Fișele de fototecă, păstrate în arhiva Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti" sau a Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu" sunt un demn exemplu în acest sens. Unele sunt pur documentare și oferă informații prețioase etnografului sau antropologului. Altele, însă, au o mare doză de șăgălnicie și umor pe care Berman le sesiza dintr-o străfulgerare a privirii sale exersate și știa când să apese declanșatorul aparatului spre a capta un chip sau o scenă plină de viață. Așa este bătrânul sătean în al cărui obraz anii și-au lăsat urme adânci fără, însă, ai răpi buna dispoziție: cu sapa sprijinită de umăr, pentru a-și elibera mâinile, el își prinde vârful mustăților între degetele noduroase spre a-i arăta domnului de la oraș cât le are de lungi. Sau un bebeluș așezat pe un țol, în mijlocul bătăturii, ce se întinde să prindă niște boboci de rață, la fel de plăpânzi și naivi ca și el. A urmat grupul de cercetători la Nereju, la Fundul-Moldovei, la Drăguș, Runcu, Șanț, Viștea de Jos, Mărginimea Sibiului, Goicea Mare, Bogați, Cornova. Pe clișeele sale au fost păstrate secvențe de viață, arhitectură tradițională, munci agricole, portrete, ceremonii religioase, funerare, nupțiale – în unele naș era chiar profesorul Gusti. Pe lângă acestea, a lăsat documente de mare valoare privind activitatea sociologilor, muzicologilor, etnografilor din grup, suprinși în timpul activității de teren, intervievând localnicii, înregistrând pe fonograf muzica lor, studiindu-le țesăturile și ornamentele din port, informându-se asupra gastronomiei și leacurilor.

Fără a fi un ironist cu intenție clară de a-și satiriza modelele și motivele, Berman descoperea situații bufe în orice loc s-ar fi aflat: un țărănel încălecat pe un măgăruș apatic, ce trecea prin preajma impozantului Arc de Triumf, părea caricatura unui ofițer de cavalerie la parada de 10 Mai, Ziua Națională a României din acea vreme; *Mutatul de Sf. Dumitru* cu purtarea manechinelor de croitorie ca pe niște ființe însuflețite sau cu doamna elegantă ce citește ziarul pe stradă, așezată comod în fotoliu, înconjurată de mobile, în așteptarea camionului în care urmau a fi încărcate și duse la noua adresă; *În Cișmigiu. Au vorbit... vorbit până a adormit*; un lustragiu ce-i văcsuiește încălțările unui coșar negru și lucios; Paparudele care n-au reușit să provoace ploaia, dar se consolează răcorindu-se intern; *Chivuțele* – substantiv, astăzi uitat, care desemna muncitoarele cu ziua, specializate în văruirea caselor – *pe malul Dâmboviței*, cocoțate incomod pe balustradele metalice de pe malul râului; ursarii cu animalele lor dresate ținute în lanț – *Și urșilor le e cald, că merg în două labe!*; *Câinii fără stăpân la marginea orașului*; *Examen pentru 80 de locuri la Poștă*; *Curioși admirând lucrările de acoperire a Dâmboviței la Podul Sf. Elefterie*. Fiecare imagine relatează câte o poveste, iar privitorul este invitat să își folosească capacitatea imaginativă pentru a pătrunde întreaga bogăție a narațiunii.

Interesat de viața artistică, a păstrat, pe gelatina sensibilă a clișeelor sale, monumente vechi și noi aflate în Capitală, muzee și expoziții. Statuia lui Constantin Brâncoveanu, operă a lui Oscar Han, era pregătită de așezare pe soclu, în fața bisericii Sf. Gheorghe Nou, și i se dădea un ultim retuș de către un asistent al sculptorului, urcat pe o scară. Macheta statuii Regelui Ferdinand, datorată lui Ivan Meštrović, apare amplasată, de probă, în Piața Victoriei, nu departe de palatul Grigore Sturdza care adăpostea atunci Ministerul de Externe. În jurul monumentului Regelui Carol I, datorat eboșoarului aceluiași genial sculptor croat, Berman a fotografiat demonstrații de protest ori manifestații de adeziune față de monarh, parăzi ale veteranilor sau invalizilor de război. Colțurile din atelierul lui Theodor Aman ar putea sluji chiar azi ca document de primă mână pentru reorganizarea muzeului cu același nume, ce a fost închis în ultimii ani.

Fațada noului Institut de Istorie Universală a fost prinsă în cadru, la o zi după inaugurarea sa, în prezența Regelui Carol II, pe 15 aprilie 1939, după cum dă mărturie chiar inscripția autorului, aplicată pe spatele pozei. Vechiul și noul stau alături: Teatrul Național și Palatul Telefoanelor. Crematoriul era în construcție atunci când l-a adăugat Berman în portofoliul său.

O caracteristică a creației lui Berman erau unghiurile plonjante sub care își lua adesea cadrele: urcat la etajul cel mai înalt al blocului Cartea Românească, își apleca obiectivul asupra Căii Victoriei întesată de lume ieșită la plimbare. Piața Bibescu Vodă, Parcul Carol, Strada Academiei, Calea Griviței, Grădina Cișmigiu sunt prezentate în aceeași perspectivă îndrăzneață, integratoare. Dar nu numai pentru stradă, ci și pentru alte compoziții, folosea asemenea viziune *à vol d'oiseau*: fiicele făcând plajă în balcon; fotografii ambulanți la lucru; o grădină de restaurant întesată de lume în timpul verii.

A fost și portretist, dar nu de studio – gen vetust, care nu-l prindea, ci autor de instantanee reprezentative pentru model. A imortalizat oameni de stat (I. I. C. Brătianu, N. Titulescu, Al. Vaida-Voievod, I. Maniu, N. Iorga), oameni de știință (Gr. Antipa, D. Gusti, C. Brăiloiu, H. Brauner), de cultură și artă (G. Enescu, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, I. Iser) sau din lumea bisericii (Patriarhul Miron Cristea, ciobanul vizionar Petrache Lupu de la Maglavit).

Prieten și colaborator al unor gazetari de renume, i-a însoțit pe Geo Bogza, F. Brunea-Fox și Felix Aderca atunci când cutreierau țara spre a face reportaje.

Lui Berman i se putea aplica, foarte ușor, celebra maximă a lui Terențiu „Nimic din ce e omenesc nu-mi e străin". Nu a eludat nici un subiect: incendii, inundații, accidente rutiere, demolări și șantiere în lucru, distracții populare (bâlciuri, circuri, călușei și lanțuri, patinaj, canotaj, înot), comerț ambulant, întreceri sportive, evenimente politice, sociale, culturale și religioase. Era prezent întotdeauna la momentul potrivit pentru a-și face fotografiile și a oferi redacțiilor o iconografie interesantă și durabilă prin mesaj.

A colaborat și la revistele americane *National Geographic* și *New York Times*. În cea dintâi, i-au fost publicate, în 1934, 15 fotografii din cele 120 trimise (fuseseră selectate 34, eminamente cu subiecte etnografice).

Când, în 1940, extrema dreaptă a preluat puterea, lui Berman i-a fost închis atelierul și i s-a interzis să mai lucreze. Aceasta l-a mâhnit atât de mult încât, în mai puțin de un an, s-a stins, deși nu avea decât 51 de ani și ar fi avut încă multe de spus în arta fotografică. Deși opera sa a fost multă vreme uitată, expozițiile organizare în ultimii 10 ani și, mai ales, cele două, recent deschise în Capitală, dau măsura valorii perene a fotografiilor realizate de Iosif Berman în cele mai depărtate colțuri ale țării și în mediile cele mai variate, de la Curtea Regală la ograda săteanului.

Adrian-Silvan Ionescu

Retrospectiva Joseph O'Sickey, Canton Museum of Art, Canton, Ohio, 2 mai – 22 iulie 2013

La Canton Museum of Art din orașul Canton, Ohio, a fost deschisă, între 2 mai și 22 iulie 2013, marea expoziție retrospectivă a complexului plastician Joseph O'Sickey. Intitulată *Joseph O'Sickey: Unifying Art, Life and Love* (Unind arta, viața și dragostea), expoziția acoperă aproape 70 de ani din bogata activitate a artistului. Figură singulară în concertul american și universal al artei din ultima jumătate a secolului al XX-lea și din primele două decenii ale următorului, hotărât apărător al figurativului, dedicat lucrului după natură, cu motiv palpabil și recognoscibil, O'Sickey are o operă vastă din care, pentru acest eveniment, a fost făcută o selecție de-a dreptul parcimonioasă: pe simeze au figurat doar 160 de lucrări. Alegerea exponatelor a durat doi ani și a fost făcută de artist împreună cu muzeografa Christine Fowler Shearer care s-a ocupat de sistematizarea materialului, fișarea lucrărilor, elaborarea studiului introductiv al catalogului publicat cu această ocazie[1] și, evident, panotarea finală. În acest timp, le-au trecut prin mână peste 7 000 de desene și schițe în culoare. Activitatea aceasta a fost foarte apropiată de cercetarea arheologică pentru că au trebuit depistate și clasate toate crochiurile și micile eboșe, vârâte și uitate de ani prin diverse cotloane și cutii din atelier, unde nimeni altcineva, în afara autorului, nu avusese vreodată acces. Din acel uriaș material a luat naștere expoziția de față, care a dat la lumină o operă necunoscută publicului.

O'Sickey și-a câștigat celebritatea prin compozițiile sale euforice, luminoase, cu grădini și mese în peisaj, ce veneau din buna tradiție a impresioniștilor și postimpresioniștilor, în special, a lui Monet și Bonnard

[1] Christine Fowler Shearer, *Joseph O'Sickey: A life of Art*, în catalogul expoziției *Joseph O'Sickey: Unifying Art, Life and Love*, Caton Museum of Art, Canton, Ohio, 2013, p. 15–30.

(chiar dacă acesta din urmă nu folosea tonuri atât de strălucitoare). O caracteristică a picturilor în ulei pe pânză ale maestrului din Ohio este că nuanțele își păstrează transparența și lichiditatea de acuarelă. Sub tușa lui se străvede suportul chiar și atunci când pasta este mai groasă. Divizionismul conferă vibrație picturilor sale. O fină aură de lumină este păstrată în jurul fiecărei corole de floare, fapt ce potențează eclerajul mediteranean al compozițiilor, chiar dacă acestea au avut drept model grădina din spatele propriei case din Kent.

Un împătimit al desenului după natură, O'Sickey a umplut sute de caiete cu schițe fugare luate într-o pauză de șofat, pe marginea șoselei, sau când își oprea pașii pe drumul spre școala din Akron unde preda lecții de artă, spre a face câteva crochiuri de cai și călăreți în manejul din preajmă. Când a fost chemat sub arme, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, între 1941 și 1945, și și-a făcut serviciul în Algeria, apoi în India și Burma, a avut suficient timp să deseneze și s-a întors de acolo cu 750 de schițe. Într-un interviu artistul chiar spunea: „Nu a trebuit să-mi caut subiecte; subiectele m-au căutat pe mine"[2]. Câteva dintre aceste caiete, de dimensiuni diferite, au fost expuse în vitrine, în mijlocul sălilor.

În luna mai a anului 2013, venerabilul Joseph O'Sickey a fost distins, în orașul Columbus, cu Premiul pentru Arte al Guvernatorului de Ohio (Ohio Governor's Award for the Arts) pentru prestigioasa sa carieră în lumea vizualului.

Joseph O'Sickey s-a născut pe 9 noiembrie 1918, în Detroit, într-o familie poloneză ce, atunci când copilul avea patru luni, s-a mutat la Cleveland, în mijlocul comunității poloneze, în parohia Sf. Stanislaus. Pentru că avea un nume greu de pronunțat, specific naționalității părinților, a decis să și-l schimbe, alegând unul cu rezonanțe irlandeze. De foarte mic a fost atras de plastică: când avea 4 ani a început să deseneze după natură, folosind drept model animalele domestice din curtea bunicii. Întreaga viață a rămas un îndrăgostit de animale și de lucrul în *plein air*. Era de neconceput pentru artist să folosească fotografii ori alte mijloace vizuale ca motiv al pânzelor sale: tot ce a realizat avea un motiv recognoscibil în mediul înconjurător.

După ce, în 1937, absolvă o instituție de învățământ tehnic din Cleveland (East Technical High School) a fost acordată, în același an, o bursă de studii la Cleveland School of Art de unde primește o diplomă, în 1940. Urmează anii războiului, care au fost fructuoși din punct de vedere al creației plastice, după cum s-a văzut mai sus: tânărul soldat-artist a găsit sumedenie de subiecte pentru carnetele sale de schițe. În noiembrie 1945, a fost lăsat la vatră, iar anul următor, a întâlnit-o pe Algesa D'Agostino, o tânără artistă de origine italiană, foarte frumoasă și talentată, care-i va deveni soție, în 1947. Muză, model, colaborator și critic, Algesa i-a fost alături 59 de ani, au împărțit viața și atelierul, s-au bucurat și au visat împreună. Rare sunt cuplurile care să concerteze atât de bine o perioadă atât de îndelungată. După ce Algesa a trecut la cele veșnice, în 2006, Joe nu a modificat nimic în casa și în atelierul în care au lucrat atâta timp, cot la cot. Locuința în care au dus o existență estetică înconjurați de somptuoase rafturi cu cărți de artă și obiecte de colecție (sculpturi africane, marionete indoneziene, piese de aramă din Orientul Mjlociu, ceramică și tapiserii extrem-orientale, instrumente muzicale produse de civilizațiile naturii), nu s-a transformat într-un sanctuar, ci a continuat să fie mediul inspirator pentru venerabilul maestru, plin încă de vigoare, la cei peste 90 de ani ai săi. În 2010, l-am vizitat în atelierul său de la Twin Lakes, din zona orașului universitar Kent, din Ohio. În același an, avusese o mare expoziție de omagiere a soției iubite, prezentând propriile lucrări alături de ale ei – *A Valentine for Algesa* (O valentină pentru Algesa) – despre care am scris la momentul potrivit (vezi „Observator Cultural", nr. 98–299/23 dec. 2010 – 12 ian. 2012, p. 28–29).

Pe lângă munca de creație, Joseph O'Sickey a avut și o bogată activitate pedagogică, instruind, în tainele artelor, generații de studenți. A început să predea la Ohio State University din orașul Columbus, apoi, s-a mutat la Akron Art Institute din Akron iar, din 1964 până la pensionare, a fost profesor la Facultatea de Arte de la Kent State University. Împreună cu soția s-a ocupat și de grafic design, de grafică publicitară, de decorațiuni interioare, fondând chiar o firmă în acest sens.

Prieten bun cu Roy Lichtenstein – cu care a și expus, în 1946 – nu a fost atras de fel de curentele la modă în artele vizuale americane dominante în anii '50, pop sau op art. O'Sickey a știut și a avut tăria să se păstreze în zona realismului și chiar a unui tradiționalism formal, fiind un inspirat postimpresionist, peisagist de forță și colorist de mare talent. În articolul deja citat mai sus, artistul se destăinuia: „Eram interesat doar de felul de viață pe care o duceam. Am dorit să fac propriile mele lucruri. Nu am fost interesat de ceea ce se întâmpla în New York. Știam că diferiți artiști, marii artiști, au lucrat în afara curentului"[3]. Maestrul și-a urmat, fără preget, crezul artistic. În această mare retrospectivă, nu am putut depista o singură abstracțiune, o singură încercare de a evada din zona figurativului. Grădina casei a fost un constant motiv pentru marile pânze

[2] Kelly Maile, *Life's work on display*, în „Record-Courier", Kent, Thursday, May 23, 2013, p. C1.

[3] *Ibidem*.

ale lui Joe. Nu erau rare cazurile când, pe un scaun, la o masă din extremitatea compoziției, să se profileze silueta delicată a Algesei, ascunsă sub o mare pălărie de pai. Tot în mediul natural erau adesea aranjate naturi statice din al căror inventar nu lipseau pălăriile și umbrelele de soare, vazele cu flori, fructierele pline de citrice și paharele cu răcoritoare, ce dădeau sugestia unei pagini de jurnal de vacanță petrecută în ținuturi exotice. Timp de 6 luni, din iunie până în decembrie 1981, a beneficiat de statutul de *artist in residence* în Franța, oferit de Cleveland Institute of Art. Șederea acolo și contactul cu atmosfera inconfundabilă a boemei franceze – chair dacă epoca ei trecuse demult – s-a materializat într-o mare expoziție.

În mijlocul deceniului al șaselea, a executat o serie importantă de lucrări cu animale de la grădina zoologică și cu fascinanta lume a circului, a spectacolului din arenă, sub baia de lumină a reflectoarelor ce fac să strălucească ochii tigrilor și să îmbrace în tonalități stranii siluetele dresorilor și ale clownilor. Petele plate și decupajul decorativ duc cu gândul la colaj. În alte lucrări, prin cloazonarea culorilor primare, ca și prin secvențialismul discursului plastic, compozițiile capătă un aspect cinematic. Jochei și rândași, cai de curse în viteză sau la păscut, dau măsura de animalier a lui O'Sickey. Eleganta linie a crupei, gâtul cabrat al bidiviului, călărețul, concentrat asupra cursei și ghemuit pe șa, îl arată pe artist ca pe un admirabil observator al mișcării alerte pe care o surprinde dintr-o singură trăsătură de creion, cărbune sau tuș. De la volume și fugă perspectivală, impecabil redate, trece, cu ușurință, spre decorativismul impus de mediul comedianților de circ. Lucrările cu circari sunt străbătute de ironie, absurd și oarecare tragism ermetic, preluat pe filiera lui Watteau: clownii par personaje de dramă, stinghere și neajutorate, în preajma tigrilor din cuști sau a puternicilor cai ce evoluează în arenă; în schimb, fiarele capătă trăsături ridicole, de comedie bufă, prin expresiile tâmpe și imobilismul lor. O menajerie ambulantă, purtată pe o platformă de tren mărfar, este vizitată, într-o gară, de o familie ce privește uimită la uriașul tigru, păzit de un arab cu turban – subiectul și tratarea par împrumutate din filmele neorealiste italiene.

Această aplecare spre ridiculizare s-a manifestat și în caricatură, pe care O'Sickey a abordat-o de mutle ori, cu blândețe și înțelegere pentru cei „înțepați”, departe de satira acidă a multor caricaturiști profesionițti. Pentru el, desenul umoristic era mai degrabă un mijloc de a se amuza personal și de a-i distra pe cei apropiați: *Jockey cu nas lung (Eddie Arcaro), Iubitor de pisici, Venus și mastodont, Pacificatorul, Salvamar și femeie sub umbrelă, Hoț vânzând parfumuri, Ocnaș pe zebră, Wilhelm Tell trăgând în sine însuși pentru a crea mitul.*

De o mare frumusețe este o suită de crochiuri în laviu, executate, în 1961, la Cape Cod. Stând într-un punct fix, pe plajă, a surprins în decursul unei dimineți spectacolul plin de variație ce i se oferea înaintea ochilor: nave care treceau pe linia orizontului, cu hornurile fumegând, pescari și culegători de scoici, albatroși planând peste unde, turiști întinși la soare. Din câteva linii viguroase, orizontale, așternute în laviu, peisajul și acțiunile erau individualizate.

Sălile muzeului din Canton erau centrate prin câteva portrete ale soției adorate, îmbrăcată elegant ca pentru un bal sau o recepție (*Algesa cu pălărie și rochie*; *Algesa*) ori în ținută simplă, comodă, de lucru sau de plajă (*Algesa cu pălărie de soare*; *Portretul Algesei purtând pălărie de soare*; *Algesa pe scaun turcoaz*). Cu modestie, pe simeză, artistul a dispus să fie plasat și chipul său, imortalizat în plină activitate, cu uneltele plăcutei munci zilnice la îndemână (*Autoportret printre culori și pensule*, 1989, acuarelă; *Autoportret în oglinda mică*, 1999, pastel).

Prin această ultimă expoziție, Joseph O’Sickey a arătat cum Arta se poate împleti cu viața și cu dragostea. A fost chiar ultima pentru el: având anumite probleme de sănătate, a fost spitalizat la scurt timp după vernisajul expoziției și s-a stins exact în ziua când lucrările au fost date jos de pe simeză. Maestrul a „plecat”, discret, la închiderea retrospectivei! Din autoportrete, ne va privi, însă, mereu cu ochii săi blânzi care știau să extragă esența unui colț de grădină, a unui funambulesc spectacol de circ sau a unei plaje liniștite. Culorile sale calde, sărbătorești, stenice, vor încânta multe priviri și vor ridica moralul multor dezamăgiți și deprimați.

Acum, Maestrul, mutat în altă Lume, plină de lumină și pace, își va relua lucrul, alături de draga sa Algesa, și va picta, în tonuri strălucitoare, Gradina Edenului.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Studiile de atelier* la Şcoala de Belle-Arte, Biblioteca Academiei Române, 5–25 mai 2014

Cu ocazia Conferinței Naționale *150 de ani de învățământ artistic național și Academia Română*, la Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române s-a deschis expoziția *Studii de atelier la Şcoala de Belle-Arte,* organizată de Cabinetul de Stampe în colaborare cu Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Camil Ressu, *Dansatoare*, cărbune.

Pentru a ajunge la perfecțiune artistul trebuie să trudească din greu, în atelier, spre a-și exersa mâna și a se acomoda cu tematica abordată. Studiile pregătitoare pentru o anumită lucrare sunt esențiale pentru succesul operei finale. Toate acestea sunt cunoscute prea bine de plastician, dar el nu își revelă public activitatea din laboratorul de creație în care a plămădit capodopera. Este cunoscută povestea chineză cu împăratul cel tânăr și bogat care a comandat unui celebru artist o lebădă de o frumusețe fără pereche, dar a trebuit să aștepte întreaga viață să vadă lucrarea terminată. Când, după vizite la intervale regulate de câte 10 ani la atelierul maestrului, fără a se putea bucura de rezultatul mult așteptat, împăratul – ajuns la senectute, la fel ca și artistul – i-a cerut imperios acestuia să-i arate măiastra plăsmuire pentru că nu mai avea speranța să trăiască încă un deceniu spre a face încă o călătorie, acesta a luat o coală albă și a desenat, cu mare dexteritate, cea mai frumoasă lebădă din lume. Văzând cu câtă ușurință a ieșit desenul, împăratul a fost intrigat că a durat atât de mult pentru a fi așternut în doar câteva clipe. Atunci artistul l-a dus în camera alăturată unde i-a arătat nenumărate suluri de hârtie cu desene preliminare pe care le făcuse, de-a lungul unei vieți: doar așa putuse ajunge la frumosul absolut!



G. D. Mirea – Studiu de mână, cărbune, 1884.

Sunt rare expozițiile în care, alături de pânze de mare valoare, sunt prezentate și schițele pregătitoare. Iar aceasta se întâmplă, în special, în cadrul retrospectivelor. Sunt cu atât mai neobișnuite expozițiile dedicate exclusiv studiilor academice, precum cea de față. Cu puțin timp în urmă, în 2008, la Muzeul de Artă din cadrul Complexului Muzeal Național „Moldova", a fost deschisă o expoziție similară intitulată *Maeștri și discipoli. Școala de Arte Frumoase din Iași (1860–1914)*[1], în care erau adunate studiile de atelier ale elevilor ce s-au format în acea instituție, mulți dintre ei ajungând, mai târziu, dascăli în același loc.

Referindu-se la câtiva contemporani de renume care, la 1935, erau considerați „stâlpii artei românești", redactorul revistei *Pictura și sculptura*, comentând amintirile lui Kimon Loghi, găsea explicația succesului lor: „Fiindcă ani dearândul au făcut desemn, desemn și iar desemn, apoi alți ani culoare și compoziție prin academiele din țară și străinătate, cu marii maeștri ai lumei întregi"[2].

În programa analitică a Școlilor Naționale de Belle-Arte, studiile în cărbune, cretă, creion sau mină de plumb după figuri geometrice sau mulaje de ghips, după model antic sau după natură (draperie, diverse țesături, nud, cap de expresie) dețineau un loc foarte important. La Iași, desenul era activitatea de zi cu zi a elevilor pe timp de 4 ani și abia după aceea, în ultimul an de școală, erau lăsați să treacă la compoziție cu personaje, la peisaj și tematică istorică, alegorică ori mitologică, iar cei care dovedeau aptitudini de coloriști erau încurajați să executate copii după tablourile din Pinacotecă[3].

[1] Ivona Elena Aramă, *Maeștri și discipoli. Scoala de Arte Frumoase din Iași (1860–1914)*, Editura Pim, Iași, 2008.

[2] *Maestrul Kimon Loghi*, în *Pictura și sculptura*, nr. 2/ Mai 1935, p. 10.

[3] G. Baltasare Panaiteanu, *Proiectul pentru o școală de frumoasele arte*, în „Ateneul Român", nr. 17/10 Fevruariu 1861, p. 145–147.



R. Schweitzer – Cumpăna, capete de expresie, conté, cărbune, 1921.

Comparând planșele elaborare la Iași cu acelea de la București, panotate în expoziția de față, se observă mari diferențe în felul de lucru și în rezultate: elevii moldoveni, sub îndrumarea lui Gheorghe Panaiteanu și a urmașilor acestuia, marcați de școlarizarea müncheneză, aveau o rigiditate și o răceală a liniei, curată, dar egală și impersonală, din care rezulta un desen corect față de model însă lipsit de vibrația, de nervul observației și de sentimentul participativ al executantului. Între ei se remarcă Emaoil Panaiteanu-Bardasare, Constantin Stahi și Gheorghe Popovici, toți ajunși profesori și directori ai instituției ieșene. Cel dintâi, beneficiar al unei burse domneaști la Berlin, a elaborat un studiu de arbore, în 1868. Lucrarea lui Stahi, *Studiu de bust (Apolon)* a figurat în expoziția respectivei școli din 1865. Cu studiile sale de nud în peisaj sau culcat, Popovici demonstrează un potențial ce depășea cu mult pe acela al generației sale și-l anuța pe autorul marii compoziții cu *Execuția lui Horea*. Chiar și după absolvire, pictorii moldoveni continuau să deseneze cu aceeași aplicație, respectând normele din anii petrecuți în atelierele școlii: în 1908 și, respectiv, în 1918, Octav Băncilă făcea studii de portret – al unui țăran și al unei femei – ca un elev sârguincios și ascultător față de magiștri.

Elevii școlii bucureștene, diriguiți de Aman – ce se formase în spirit parizian – erau mai liberi în lucrările lor, puneau accente mai pronunțate, modeleul liniei era mai viguros și mai voluntar. În acest caz se evidențiază George Demetrescu Mirea al cărui studiu de mână pentru pânza de largă respirație *Vărful cu Dor* este demnă a sta alături de crochiuri similare datorate lui Ingres. C. I. Stăncesca – acela care întreaga viață s-a fălit că desenele sale au fost lăudate, la Paris, de marele Ingres deși, odată revenit în țară arar s-a mai atins de uneltele plasticianului (și atunci doar pentru a onora comenzile de portrete ale actorilor și dramaturgilor români sau străini destinate ornării Teatrului Național) preferând să se dedice cursurior teoretice de estetică și istoria artei la instituția din Capitală – și-a dovedit, în câteva planșe, calitățile de exersat mânuitor al batonului de conté sau sanguină (*Muză*; *Nud*; *Bărbat cu șapcă*). De la sculptorul Ion Georgescu, care era la fel de abil când se exprima în creion, acuarelă, ulei sau când modela lutul, a rămas o suită de schițe din care, pe simeză, atrăgea atenția un bust de bărbat. Un pictor specializat în scene istorice,

de luptă – demn urmaș al lui Aman – Oscar Obedeanu, avea predilecție pentru tematica militară, narativă, pentru care se documenta în detaliu, fapt ce-i facilita reconstituirea cu mare corectitudine a episodului din epopeea națională asupra căruia se oprise (*Scenă de bătălie din Războiul de Independență*). Pot fi regăsite la el ecouri din operele lui Charlet, Raffet, Phillippoteaux, Vernet, Meissonier[4] și, mai ales, din acelea ale mai apropiaților de generația sa, Detaille și De Neuville, magistrali ilustatori ai Războiului Franco-Prusian din 1870[5].

Un bun exemplu în privința execuției mai lejere a schițelor preliminare dădea chiar fondatorul școlii bucureștene, Theodor Aman: crochiuri rapide, dar explicite, pe un petic de hârtie, exerciții de culoare, notații fugare direct cu penelul. Desenator redutabil, maestrul nu avea nevoie de o pregătire prea riguroasă a compozițiilor, fiind foarte sigur pe mâna sa și pe cunoștințele anatomice care puteau concretiza o lucrare interesantă și expresivă. În expoziție figura crochiul unui episod din compoziția, plină de dramatism, *După bătălia de la Rusciuk* (sau *Răpirea cadânelor de ostașii lui Mihai Viteazul*) reprezentând un soldat român ce poartă în brațe o femeie nudă – nefericită sabină de veac XVI, căzută în puterea unui războinic al vremii sale! Gheorghe Tattarescu, mai vârstnicul coleg de catedră, era un academist riguros pentru care studiul clasicilor era esențial în obținerea unei pânze reușite iar planșele expuse sunt peremptorii în acest sens: *Studiu după antic*, *Studiu după Gal rănit de la Muzeul Capitolin*. El a fost, de altfel, și autorul unui manual de desen în care era definit canonul după care se raportau proporțiile ideale ale corpului uman, urmând modelele antichității și ale Renașterii[6].

Tinerii formați la mijlocul veacurilor oscilau între desenul sever academic și efluviile novatoare ale academiilor libere din străinătate. Nudurile desenate de Camil Ressu, plastice, opulente, unduioase, au concretețea litică a statuarei Partenonului pe când acelea ale lui Ștefan Dimitrescu și Francisc Șirato, se apropie de stilul colegilor de generație francezi, înclinați spre sintetism și decorativ, spre epurarea carnalității voluptuoase pentru evidențierea expresivității androgine a femeii moderne. Un alt desenator înveterat a fost Rudolf Schweitzer-Cumpăna ale cărui capete de expresie și studii de mâini dau măsura cunoștințelor sale de anatomie și exercițiilor înfrigurate în fața modelului. Cu solidă educație de specialitate la Academia Regală de Arte din Berlin, el a fost, în mod normal, mai apropiat de sintaxa plastică a pictorilor germani decât de aceea a conaționalilor, profund legați de viziunea franceză. Astfel, în desen, el face parte din aceeași familie cu Adolf von Menzel, Max Klinger, Max Liebermann și, mai ales, Anton von Werner, magistrul său, pictor axat pe subiecte din istoria recentă a Imperiului German de după victoria prusiană de la Sedan. Pe de altă parte, Steriadi se releva înclinat către analiza psihologică și, uneori, către caricaturizarea personajelor; această propensiune spre satiră și-o asuma și în autoportrete (*Trei generații*). Greu a-l recunoaște în aceste șarje pe temeinicul desenator de la 1900 când ducea la perfecțiune studiul după model viu (*Aglio*), foarte apropiat de rezultatul lui Tonitza la o probă de concurs, din 1905, având ca temă tot un nud masculin cu toiag.

Dintre artiștii postbelici s-au desprins doi maeștri, deveniți profesori stimați ai Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" – urmaș al Școlii de Arte Plastice – Corneliu Baba și Alexandru Ciucurencu, autori de opere de referință, ale căror studii pregătitoare puteau constitui ele însele creații definitive, râvnite de colecționari și de muzee.

Pe lângă această selecție ce acoperă un interval de 90 de ani din viața instituției de învățământ superior și din aceea a absolvenților și profesorilor (1860–1950), ilustrată prin desene în cărbune, creion sau tuș ori prin încercări în culoare datorate iluștrilor înaintași, organizatorii s-au străduit să adune și portretele lor fotografice, dând astfel concretețe trăsăturilor uitate. Unele chipuri erau binecunoscute, familiare chiar – în special, ale bărboșilor și mustăcioșilor artiști din secolul al XIX-lea, cărora le-au fost celebrate, în ultima vreme, centenarele; altele, însă, au creat mari probleme, mai ales figurile rase și pudrate, cu freza dată cu briantină, specific actorilor de cinema din perioada interbelică al căror stil îl împrumutau și plasticienii. S-a recurs la adevărate investigații de detectiv, analizând fizionomiile și comparându-le cu multe alte portrete din teancuri de fotografii.

Artiștii se îmbrăcau elegant în acele timpuri, iar vernisajele erau evenimente mondene ce atrăgeau întreaga elită. Sculptorul I. Iordănescu își amintea, nu fără regret, cu cât fast se deschideau Saloanele Oficiale de la Ateneu înainte de Războiul cel Mare și cum la ceremonie, „jobenul, fracul sau redingota erau purtate cu demnitate de artiști ca și de publicul invitat", iar familia regală era prezentă pentru că vernisajul era trecut în

[4] Arsène Alexandre, *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, f. a.

[5] Gustave Goetschy, *Les jeunes peintres militaires – De Neuville – Detaille – Dupray*, Paris, MDCCCLXXVIII, François Robichon, *Édouard Detaille: un siècle de gloire militaire*, Bernard Giovanangeli, Éditeur et Ministère de la Défense, paris, 2007..

[6] George M. Tattarescu, *Precepte și studii folositoare asupra proporțiunilor corpului umanu și dessemnu dupe cei mai celebri pictori*, București, 1865.

programul Curții, în vreme ce, în anii ’40 abia dacă era trimis, de la Minister, un simplu director, ca să facă act de prezență.[7] În veacul al XIX-lea, directorii și profesorii școlii erau exemple pentru învățăcei prin ținută adecvată momentului. Theodor Aman, C. I. Stăncescu și Ion Georgescu, purtau frecvent țilindru – cel din urmă poate și dintr-un motiv strict personal, pentru că avea o soție mai înaltă decât el[8]. Unul dintre inspirații caricaturiști de la cumpăna veacurilor, Nicolae Petrescu-Găină, și-a compromis studiile universitare din cauza unei farse făcută austerului profesor Stăncescu pe al cărui țilindru s-a așezat, ca din greșeală, strivindu-l și provocând, astfel, furia posesorului care l-a exmatriculat, fără milă[9]. În fotografiile de studio, Aman avea așezat, adesea, țilindrul pe măsuța de alături. Acesta era pentru solemnități și întâlniri oficiale căci, în mod obișnuit purta o pălărie moale, de fetru, dată cam pe ceafă, cu care îi plăcea să se autoportretizeze. Însă, pentru posteritate, a ținut să fie păstrat în memorie cu ținuta sa de atelier compusă dintr-o tunică de catifea neagră, butonată până la gât, având vizibile gulerul alb și manșetele răsfrânte, ce-i evidențiau mâinile delicate. Haina aceasta, ușoară și comodă, ce cobora până la jumătatea pulpei era strânsă la mijloc de un brâu roșu, care mărea efectul cromatic general și amintea de vestimentația maeștrilor Renașterii al căror urmaș direct se considera Aman.

Tinerii Constantin Artachino, Kimon Loghi, Ipolit Strâmbu, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Vermont, Oscar Spaethe, Ary Murnu și Arthur Verona purtau și ei guler tare, legătură de gât de mătase și melon, iar în portretele de grup luate în sălile unde expunea Tinerimea Artistică – iar, între lucrări figurau și delicatele acuarele cu iriși ori crini ale principesei Maria[10] – pozau cu prestanța burghezilor cu bună situație materială. În deceniile premergătoare celui de-al Doilea Război Mondial, modele se schimbaseră și, în locul unui *chesterfield* negru cu guler de catifea și a melonului epocii anterioare, Steriadi, Șirato, Han, Dimitrescu, Tonitza, Bunescu, Medrea, Storck și colegii lor purtau loden sau trenci peste costume de tweed, la gât cu papion ori cravată iar pe cap borsalină. Plasticienii interbelici impuneau respect atât prin aspectul exterior cât și prin operele lor valoroase!

Incursiunea în atelierul fondatorilor și absolvenților Școlii Naționale de Belle-Arte – spațiu de visare și de creație, de aspirație și emulație colegială – a fost o experiență unică menită a da la lumină activitatea înfrigurată depusă în vederea perfecționării și găsirii celor mai potrivite gesturi, aluri, fizionomii și raporturi între elementele componente ale unor lucrări de referință din patrimoniul național.

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința națională *150 de ani de învățâmânt artistic național și Academia Română*, București, Academia Română, 5–6 mai 2014

În zilele de 5–6 mai 2014, a avut loc la București conferința națională *150 de ani de învățâmânt artistic național și Academia Română*, sesiune organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” în colaborare cu Academia Română și Universitatea Națională de Arte București (UNARTE). Comunicările au avut loc în Aula Academiei Române, fiind grupate în patru secțiuni (două în fiecare zi), moderate, luni, de către domnii dr. Adrian-Silvan Ionescu și prof. dr. Cristian-Robert Velescu, iar marți, de doamnele prof. dr. Ruxandra Demetrescu și dr. Doina Lemny.

Sesiunea a fost deschisă în mod solemn de către domnul acad. Răzvan Theodorescu, președintele Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual, în prezența domnului acad. Ionel Valentin Vlad, președintele Academiei Române, a domnilor acad. Bogdan Simionescu și acad. Cristian Hera, vice-președinți ai aceleiași instituții, a domnului Mihnea Costoiu, ministru delegat pentru învățământul superior și a domnului Cătălin Bălescu, rectorul Universității Naționale de Arte București.

Domnul acad. Răzvan Theodorescu a făcut referire în alocuțiunea sa la legăturile strânse dintre artele vizuale și Academia Română de-a lungul timpului. Domnia sa a dat cuvântul domnului ministru Costoiu, care a salutat importanța evenimentului și a felicitat pe rectorul UNARTE pentru a fi inițiat o serie întreagă

---

[7] I. Iordănescu, *Alte vremuri*, în „Pictura și sculptura”, nr. 2/Mai 1935, p. 9

[8] Dimo Pavelescu, *Profesorul sculptor I. Georgescu*, în „Pictura și sculptura” nr. 3/iunie 1935, p. 20

[9] Petre Oprea, *Colecționarul mecena Alexandru Bogdan Pitești*, Editura Maiko, București, 1999, p. 35–36; Paul Rezeanu, *Caricaturistul N. S. Petrescu-Găină*, Editura Alma, Craiova, 2008, p. 6.

[10] I. Iordănescu, *op. cit.*

de evenimente care să comemoreze această aniversare istorică. Partea oficială s-a încheiat cu luările de cuvânt ale domnului Cătălin Bălescu și a domnului Adrian-Silvan Ionescu, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu", coordonatorul sesiunii.

În cele două zile ale Conferinței au fost susținute 18 comunicări a căror tematică a surprins variat fenomenul educației artistice în țara noastră, începând de la mijlocul secolului al XIX-lea până în conteporaneitate.

Drd. Oana Marinache a prezentat, în comunicarea *Începuturtile învățământului artistic în Țara Românească*, rezultatele cercetărilor sale efectuate în fondurile Arhivelor Naționale, cu privire la începuturile învățământului artistic, respectiv la școlile de arte și meserii în Țara Românească, în timpul domniei lui Barbu Știrbey.

În *Școala de Arte frumoase din Iași – Canon estetic și recuperarea trecutului*, dr. Aurica Ichim (Muzeul Unirii, Iași) a adus date noi privind înființarea Școlii Naționale de Arte din capitala Moldovei, ca și contribuția unor personalități precum Gheorghe Panaiteanu Bardasare și Gheorghe Năstăseanu la fondarea și consolidarea instituției.

Istoria artei în context identitar românesc (a doua jumătate a secolului XIX și începutul secolului XX) a fost schițată de dr. Corina Teacă (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"), evocând rolurile unui Alexandru Odobescu sau Alexandru Tzigara-Samurcaș și urmărind raporturile istoriei artei cu arheologia și muzeologia, din perspectiva cercetării patrimoniului național, prin intermediul unor citate evocatoare.

Dr. Doina Lemny (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), în comunicarea sa *Adam Bălțatu: Voiam și fiu pictor – însemnări de artist*, a creionat personalitatea unui pictor moldav mai puțin cunoscut, dar apreciat de colecționari, proiectând ulterior și reproduceri ale lucrărilor sale. Prezentarea a avut la bază volumul publicat recent de domnia sa la Editura Junimea *Adam Bălțatu. Voiam să fiu pictor*.

Prof. univ. dr. Cristian-Robert Velescu (UNARTE), cunoscut exeget al operei brâncușiene, a analizat în *Învățăturile academice ale Ecorșeului și extensiile lor în corpul matur al creației lui Constatin Brâncuși* informațiile privind geneza *Ecorșeului*, aflate în scrierile lui V. G. Paleolog, potrivit cărora această lucrare de tinerețe se regăsește în opera de maturitate a lui Brâncuși. Comunicarea a fost urmată de o serie de imagini evocatoare.

Comunicarea *Doi cineaști celebri, Jean Negulesco și Horia Igiroșanu – colegi la Școala de Arte Frumoase în anii '20*, susținută de dr. Manuela Cernat (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu") în care a evocat două figuri din lumea filmului, ambii studenți ai Școlii, Jean Negulescu și Horia Igiroșanu, primul devenit celebru în străinătate, a încheiat prima parte a programului.

În pauză a avut loc, la sala „Theodor Pallady" a Bibliotecii Academiei Române, vernisajul expoziției *Studii de atelier la Școala de Belle-Arte*. Ea a fost alcătuită de către doamna Cătălina Macovei, împreună cu întreg colectivul Cabinetului de Stampe al Bibliotecii și domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu. Cu acest prilej au luat cuvântul Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe, domnii Cornel Lepădatu, director adjunct al Bibliotecii Academiei, acad. Răzvan Theodorescu, Cătălin Bălescu și Adrian-Silvan Ionescu. Un intermezzo muzical la harfă și vioară a umplut sala cu acordurile baladei lui Ciprian Porumbescu, îmbogățind caracterul comemorativ al evenimentului cu o tușă de intimitate și rafinament. Expoziția a beneficiat de un catalog ilustrat cu reproduceri ale unor desene de școală semnate Cecilia Cutzescu-Storck, Frederic Storck, Camil Ressu, Ion Georgescu etc., al cărui solid studiu introductiv este semnat de dr. Adrian-Silvan Ionescu.

În a doua parte a Conferinței, prezentarea Cătălinei Macovei, intitulată *Ecourile activității didactice asupra operei lui Camil Ressu. Studii academice*, a pornit de la fondurile Cabinetului de Stampe și s-a axat pe creația și activitatea didactică a lui Camil Ressu, primul rector al Școlii de Arte Frumoase, și influența acestuia asupra noilor generații de artiști. Comunicarea a beneficiat și de un bogat material ilustrativ.

Dr. Olivia Nițiș (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu") a evocat, în *Gen și emancipare în învățământul românesc: Cecilia Cuțescu-Storck*, figura unei importante personalități artistice, pictor și cadru didactic al Școlii, într-o comunicare care a abordat învățământul artistic românesc din perspectivă feministă. Și-a încheiat pledoaria proiectând lucrarea lui Alexandru Bănulescu, *Generația lui Ștefan Luchian*, în care figura centrală a rectorului Theodor Aman a fost înlocuită, printr-un artificiu modern al graficii pe computer, de cea a Ceciliei Cuțescu-Storck.

Comunicarea dr. Ruxandei Beldiman (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"), *Din istoricul catedrei de Arte decorative a Școlii de Arte Frumoase din București: profesorul George Sterian,* a evocat figura arhitectului George Sterian, primul profesor la catedra de arte decorative din cadrul Școlii de Arte Frumoase din București și rolul său în consolidarea acesteia și elaborarea programei. Mai multe imagini au completat prezentarea.

Prima zi a sesiunii a fost încheiată de comunicarea doamnei dr. Ioana Vlasiu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"), *Călătoriile formației artistice. Ștefan Popescu, student la München (1893–1900)*, care a urmărit traseele gândirii și practicii artistice a pictorului Ștefan Popescu, în anii studiilor münchenze și în anii de debut, coroborând fragmente de corespondență cu Alexandru Xenopol și Dobrogeanu Gherea.

Lucrările celei de-a doua zile a Conferinței au fost deschise de comunicarea *Brâncuși și nostalgia originilor: de la scrieri la operă* în care dr. Doina Lemny a propus o inedită conexiune între noțiunile de „dor" și „zbor" în creația lui Brâncuși, pe baza unor fragmente autobiografice și schițe literare brâncușiene aflate în arhiva Bibliotecii Kandinsky a Centrului Georges Pompidou. Expunerea a fost ilustrată cu numărul special al revistei *This Quarter*, din 1925, și fotografiile *Pasării în zbor*, realizate de Brâncuși.

Conf univ. dr. Ioana Beldiman (UNARTE) a urmărit prin comunicarea *Din laboratorul realismului socialist: lucrări de diplomă ale studenților în anii '50* reconstituirea mecanismelor de implantare a ideologiei marxist-leniniste în învățământul artistic, fenomenul tematicii impuse și metoda opresivă a neacordării diplomei de absolvire, unul dintre cazuri fiind cel al artistului Alin Gheorghiu. Au fost prezentate mai multe imagini din arhiva școlii și din aceea a soției pictorului, Anamaria Smighelschi.

Prof. univ. dr. Ruxandra Demetrescu (UNARTE) a dezbătut în comunicarea *De la practica de atelier la „cercetarea artistică" sau despre provocările doctoratului în artele vizuale* problematica doctoratului susținut de artiștii plastici, recent adoptat în învățământul artistic bucureștean, suscitând reflecții asupra domeniilor specifice practicii și teoriei artei.

În comunicarea *Simion Iuca, maestru al gravurii românești*, drd. Virginia Barbu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu") a conturat un portret al gravorului și pictorului Simion Iuca, profesorul care a înființat catedra de gravură a Școlii de Arte Frumoase din București, maestrul unor gravori de excepție din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Prezentarea a fost ilustrată cu lucrări aflate la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române.

Dr. Ruxandra Dreptu (Universitatea Spiru Haret) a evocat în *Profesori și studenți la Istoria și Teoria Artei 1971–1975* cadrul și atmosfera studiilor la Secția de Istoria Artei de la începutul anilor '70, punând în discuție rezistența profesorilor și a studenților în fața noii „ere culturale" instaurate în comunism. Pregnanța reconstituirii epocii s-a datorat unui material ilustrativ inedit – notițe și fotografii ale studenților, bibliografii, orare, carnete de note etc.

Conf. Univ. Dr. Adrian Guță (UNARTE) a relevat, în *Foto & Video în Universitatea Națională de Arte București și în arta contemporană românească,* importanța fotografiei și a filmului ca manifestări artistice autonome, de la începuturile lor din anii '70–'80, la explozia „noilor medii" a anilor '90, înființarea Departamentului Foto, Video, Procesare Computerizată a Imaginii și succesele absolvenților acestei secții în era globalizării. Prezentarea a fost bogat ilustrată cu fotografii.

Comunicarea Corinei Cimpoeșu (Muzeul Unirii din Iași), *Pensioane. O imagine asupra învățământului particular din Moldova în 1853*, a adus informații de arhivă privind învățământul particular din Moldova și disciplinele artistice predate în pensioanele moldave la jumătatea secolului al XIX-lea.

Lucrările sesiunii au fost încheiate de dr. Adrian-Silvan Ionescu cu reconstituirea unui episod aspru din istoria învățământului artistic românesc. *Avatarurile Școlii de Belle-Arte din Iași la vreme de război* contextualizează efectele Primului Război Mondial asupra activității artistice din Iași, rechiziționarea localului în primele trei luni ale anului 1917, mobilizarea unor profesori ca Octav Băncilă, sau solicitarea serviciilor în scopuri militar strategice, cum a fost cazul profesorului de perspectivă și desen, A. D. Atanasiu.

În prelungirea atmosferei cu parfum istoric, subliniind importanța reconstituirilor pe baza documentației de arhivă, Doina Lemny a făcut prezentarea pictorului Adam Bălțatu (1899–1979), ale cărui memorii completează portretul personalității artistului și lasă posterității o oglindă a vieții artistice moldave de la începutul secolului trecut. Lansarea volumului *Adam Bălțatu. Voiam să fiu pictor – Însemnări* în sala „Theodor Pallady" a Bibliotecii Academiei Române a încheiat, într-o înaltă ținută, manifestarea celor două zile ale Conferinței *150 de ani de învățâmânt artistic național și Academia Română.*

Virginia Barbu și Ruxanda Beldiman

Paul Vasilescu (1936–2012), expoziție de sculptură, Bucureşti, Galeria Simeza, mai 2014

Privind retroactiv sculptura lui Paul Vasilescu, cu ocazia expoziţiei postume deschise în luna mai 2014 la Sala Simeza din Bucureşti, impresionează coerența ei şi echilibrul dificil pe care l-a păstrat de-a lungul

unei cariere de câteva decenii, între clasic şi modern, valori considerate îndeobşte antagonice. Paul Vasilescu păstrează legatura cu generaţiile care l-au precedat şi face vizibil un continuum al sculpturii româneşti pe parcursul unei bune jumătăţi de secol. Şi-a încheiat studiile în 1961 la Bucureşti. A fost elevul lui Boris Caragea, după ce trecuse şi prin atelierul lui Constantin Baraschi. Dar nu cei doi sculptori deveniţi artişti oficiali în anii '50 i-au marcat devenirea, ci Gheorghe Anghel a fost invocat ca mentor şi model de urmat. Anghel acreditase în sculptura românească un clasicism de sorginte franceză, foarte preţuit în perioada interbelică, pentru care nobleţea figurii umane pătrunsă de spirit, de valorile interiorităţii, era o normă. Poziţia marginală în care s-a menţinut Anghel faţă de ideologia comunistă şi faţă de corolarul ei cultural, realismul socialist, au impresionat generaţia în căutare de modele care debuta după 1960. Alături de Paul Vasilescu, au existat şi alţi sculptori, printre care Mircea Spătaru, Vasile Gorduz sau Silvia Radu care au fost atraşi de aura personajului Anghel, de intensitatea portretelor sale şi calitatea subtilă a modelajului lor. Prin statuile lui Ştefan Luchian şi Ioan Andreescu, considerate prea „bizantinizante" pe care artistul le-a distrus (una dintre ele avea să fie reconstituită de Doru Drăguşin după 1990) sau prin Nudul de mari dimensiuni care a şocat falsele pudori ale timpului, Anghel s-a plasat într-o rezervă evidentă faţă de exigenţele ideologice ale timpului. Portretele sale interiorizate, care sugerau viaţa sufletească cu o economie de mijloace dificil de descompus în elementele ei constitutive, au fost privite cu atenţie de aceşti tineri sculptori care încercau să evite retorica ideologică.

Un congener al lui Paul Vasilescu, nimeni altul decât George Apostu, a pus întrebarea, la un moment dat, prin anii '60: Cum mai poţi fi sculptor după Brâncuşi? Paul Vasilescu, fără să fie torturat de o astfel de dilemă, a dat un răspuns pe cât de clar pe atât de surprinzător. L-a ignorat pe Brâncuşi. Sensibilitatea sa s-a orientat curajos în altă direcţie.

Ca şi Anghel, Paul Vasilescu a fost în mod esenţial un modelator şi nu un cioplitor. Vechea departajare datorată lui Michelangelo între sculptura prin adăgare, „per via dell pore" şi cea prin sustragere a materiei, „per forza di levar", şi-a păstrat, iată, relevanţa şi în (post)modernitate, în ciuda tuturor valurilor contestatare.

Fie că e vorba de portrete ale contemporanilor, fie de efigii istorice, Paul Vasilescu continuă, aşadar, pentru a o duce mai departe, o tradiţie portretistică locală bine constituită şi de cea mai bună factură artistică. Opera sa portretistică este considerabilă. Dacă aş aminti fie şi numai portretele excepţionale ale lui Nichita Stănescu sau Napoleon Tiron, al lui Hemingway, scriitor foarte citit in anii 60, al lui Bălcescu, conceput cu acelaşi fior de implicare subiectivă ca şi portretele prietenilor şi încă ar fi de la sine înţeles de ce portretul rămâne un gen peren, în ciuda asalturilor unei modernităţi iconoclaste.

Sculptura lui a pendulat între impostarea omului întreg şi fărâmiţarea lui ca sub povara unui destin ineluctabil. Statuile figurilor istorice Petru I Muşat, Basarab I, Alexandru Ioan Cuza, pentru a aminti doar câteva dintre ele, pe care Paul Vasilescu le-a conceput pentru spaţiul urban, au o fragilitate, o graţie nepotrivită cu stereotipul eroului. Desigur, ne aflăm aici în faţa unei intenţii deliberate, programatice. Triumfalismul epocii este contestat de un antieroism flagrant. A fost modul său de a se apropia de istorie, problematică cu care sculptura românească, în scurta ei existenţă de un secol şi jumătate, a fost constant confruntată. Confruntare care nu şi-a pierdut actualitatea nici astăzi.

Figura umană întreagă, poate tot pe urmele lui Anghel, a fost constant o provocare pentru Paul Vasilescu. Marele Nud feminin, armonios fără urmă de calofilie, Maternitatea, temă care prin frecvenţa şi soluţiile ei inedite în opera sculptorului a devenit o marcă personală, se înscriu pe curba cu multe variabile care fuzionează clasicul cu modernitatea în opera lui. Corpul feminin devine un teren accidentat, frământat de forţe telurice. O privire atentă şi cercetătoare poate oricând descifra semne ale dialogului lui Paul Vasilescu cu arta mai veche, arhaică sau cu contemporani, de la Rodin şi Rosso la Giacometti şi Henry Moore.

O suită memorabilă de bronzuri de inspiraţie dantescă pe tema cavalcadei, în care anatomia cabalină şi cea umană se întrepătrund neliniştitor, după o logică personală, trimite la iconografia modernă a „corpului în bucăţi". Echilibrul clasic se rupe aici, lăsând să lucreze forţele ascunse ale materiei animate de anxietăţi şi crize ale identităţii. Sunt himere sui-generis, himerele lui Paul Vasilescu, o replică dată peste decenii altui mare modelator şi inventator de forme care a fost Paciurea.

Sculptura antropocentrică a lui Paul Vasilescu este periodic punctată de cercetări în zona abstractului, ca pentru a demonstra că nu există ireductibilitate între cele două modalităţi de reprezentare. Construcţiile metalice din jur de 1970, alcătuiri fragile şi aeriene, din fire metalice, în registru riguros abstract, reactualizează geometrismul pur al unui anume constructivism care şi-a avut, în arta europeană, momentul său de glorie. Reţelele metalice creează un spaţiu discret vibrant care nu este fără legătură cu modelajul lui

Vasilescu, un tip de modelaj care animă suprafeţele cu o viaţă secretă. Ca şi atunci când modelează, sculptorul lucrează aici cu lumina. La nivel microstructural, materia primă este impalpabilă, este vibraţie. Alte volume abstracte, instalate ordonat pe platforme lucioase de bronz ca într-un tabel al lui Mendeleev, sunt animate de scrupul analitic şi de dorinţa de a atinge un strat elementar al sculpturalităţii. Avem de-a face aici cu o sculpturalitate esenţială, sustrasă oricărei funcţii de reprezentare, cu un fel de abc al modelajului. Dacă cele mai mici unităţi ale limbajului se numesc foneme, îmi permit să numesc aceste reducţii ale sculpturalului sculpteme. Tot sculpteme aş numi şi formele modelate de Paul Vasilescu în ultimul an de viaţă, rămase încă în stadiul de lut nears, adevărat testament al unui sculptor pentru care modelajul a fost mai puţin o tehnică şi mai curând o poetică. Prin grija familiei, aceste haiku-uri sculpturale mai mult decât exerciţii de modelaj, sperăm ca vor fi turnate în bronz, pentru a le prelungi efemera viaţă.

Paul Vasilescu a fost un artist cu prezenţă publică discretă. Tăcerile lui duc cu gândul la un alt mare taciturn, Dimitrie Paciurea. Dar replicile lui ascuţite, tăioase, verdicte fără drept de apel, dezvăluiau un spirit viu şi caustic, puternic ancorat în prezent, a cărui dispariţie o resimţim cu toţii.

Ioana Vlasiu

Expoziția *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară*, Muzeul Național de Istorie a României, 15 mai – 24 august 2014

La Muzeul Național de Istorie a României a fost deschisă expoziția *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară*. O expoziție de modă și costum are totdeauna un succes asigurat. Publicul este interesat de tendințele vestimentare ale altor vremuri, creatorii de modă contemporani își află în ea surse de inspirație pentru noi colecții, iar scenografii se documentează pentru spectacole sau filme destinate scenei italiene sau marelui și micului ecran.Toți au de învățat din exemplul epocilor trecute!

Pregătirea și aranjarea unei asemenea expoziții este un examen dificil pentru orice muzeograf depășind cu mult, prin complexitate, orice alt fel de manifestare dedicată artelor plastice sau istoriei evenimențiale. Pentru organizarea unui asemenea eveniment sunt necesare nu numai cunoștințe temeinice asupra epocilor istorice și personalităților ce le vor ilustra ci și de economie, dezvoltare industrială și tehnică, societate și cultură în general, arte, în special, gust și educație estetică, stil și curente dominante în plastică, curs monetar, relații comerciale și diplomatice, iconografie și publicistică ușoară (presă, reclame), viață mondenă și viață cotidiană și multe altele pe care nu le mai enumerăm aici. Aceasta pentru că moda unui anumit moment istoric este în strânsă legătură cu toate acestea și dă măsura nivelului de dezvoltare al unei țări și al unei națiuni.

Patria noastră nu posedă un mare muzeu de costum și modă așa cum există în alte țări europene sau americane. Aceasta chiar dacă, în multe muzee din România, există colecții însemnate de veșminte din diverse epoci, foarte potrivite a furniza o icoană veridică a aspectului străzii din orașele noastre în vremuri demult apuse. Această misiune și-a asumat-o colectivul Muzeului Național de Istorie a României când a programat acest eveniment expozițional.

În vremea dictaturii comuniste, acest domeniu a fost, cu obstinație, eludat în muzeele naționale, județene sau municipale din motive politice și ideologice ușor de intuit: eleganța vestimentară era considerată apanajul claselor exploatatoare, a reprezentanților regimului burghezo-moșieresc. În concepția culturnicilor perioadei respective, numai acei privilegiați beneficiau de fondurile și de timpul necesar pentru a le consacra acestui aspect futil al existenței: stilul șic vestimentar. Societatea urbană era, practic, inexistentă în muzeele de istorie prin expresia ei cea mai elocventă – îmbrăcămintea. Nu același lucru se putea spune despre muzeele de etnografie unde secțiile de port popular erau cele mai dezvoltate și mai spectaculoase. Este drept că România a beneficiat, până târziu, după mijolcul secolului al XX-lea, de o societate rurală bine conservată în matricea tradițiilor, încă neafectată de aculturația ce, în ultimele două decenii ale aceluiași veac, din cauza lipsei materiilor prime și a infuziei masive de produse industriale, de serie, a modificat, radical, economia casnică și, implicit, straiele cu specific regional. Astfel, printr-un program la nivel național, care începea cu desființarea gospodăriei tradiționale prin costrucția de blocuri în care era concentrată populația rurală spre a fi redate agriculturii terenurile eliberate de vechile case și se termina cu îmbăcămintea stas a acelorași locuitori, se căuta distrugerea tradițiilor și nivelarea diferențelor regionale. Dar, din acele muzee, un străin fără cunoștința realităților locale și a rigurozității cenzurii politice, ar fi tras concluzia, total greșită, că aici era o țară eminamente rurală, fără a afla de existența unei puternice societăți urbane, veche de câteva secole.



Fig. 1. Pipiri, secolele XVIII–XIX.

La finele anilor ’80, am practicat o breșă în acest domeniu. Astfel, în 1979, pe când eram muzeograf la Muzeul de Istorie al Municipiului București, am valorificat bogatul patrimoniu al acestei instituții, organizând o mare expoziție intitulată *Moda Bucureștilor de acum un veac*, deschisă la Sala Kalinderu, ce atunci aparținea Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu”. Manifestarea s-a bucurat de mare interes atât din partea publicului larg, cât și din aceea a specialiștilor. Ilustrul profesor Paul Petrescu, cercetător la Institutul de Istoria Artei, a consacrat o elogioasă cronică pentru această expoziție în paginile revistei „Arta” – care pe acea vreme își deschidea, cu munificență, paginile istoriei artei vechi și moderne, nu ca astăzi... – inserată, ulterior, într-un volum în care fuseseră adunate mai multe studii și articole[1]. Manifestarea a atras atenția și arhitecților[2]. Și, pentru că, din punct de vedere muzeografic, era o noutate pe plan național o prezentare a felului de panotare și rezolvare muzeotehnică, mi-a fost solicitat de redactorii utilului periodic „Revista Muzeelor”[3] – publicație, din păcate, dispărută în mijlocul celui de-al doilea deceniu al secolului al XXI-lea. Tot în acea perioadă mi s-a făcut cinstea de a-mi fi primit un studiu despre modă și costum în paginile prestigioasei reviste SCIA[4] ce a constituit debutul meu în această zonă de cercetare. Adina Nanu – care pe lângă istoria artei (materia la care o avusesem și noi profesor) mai preda și istoria costumului, pentru care avea o deosebită pasiune și elaborase deja un manual ce își păstrează încă actualitatea[5], așa cum o arată o reeditare recentă[6] – și-a adus, de mai multe ori, studenții și a predat în respectivele săli, folosind exponatele

[1] Paul Petrescu, *Moda acum un veac*, în „Arta”, nr. 5–6/1979, p. 68–69; idem*, Moda bucureștenilor în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Arcade în timp*, București, 1983, p. 337–339 .

[2] Arh. Ana Vasilache, *Expoziția „Moda Bucureștilor de acum un veac”*, în „Arhitectura”, nr. 1–2/1980, p. 173–175.

[3] Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziția „Moda Bucureștilor de acum un veac”*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzee”, nr. 9–10/1979, p. 153–157.

[4] Idem, *Moda secolului al XIX-lea românesc*, în SCIA-Ap, tom 28/1981, p. 95–121.

[5] Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, București, 1976.

[6] Idem, *Artă, stil, costum*, București, 2007.

ca material didactic de primă mână. Regizorul Adrian Petringenaru turna atunci filmul *Rug și flacără* și a venit la expoziție să se documenteze, împreună cu echipa de scenografi și pictori, după care a împrumutat mai multe obiecte ce-i erau necesare la completarea ținutelor diversor personaje. Dat fiind că expoziția a avut așa o mare căutare, fiind itinerată și în provincie (Constanța, Bacău), conducerea muzeului ne-a solcitat să o reluăm și să adăugăm piese noi. Așa a luat naștere, în vara anului 1989, complexa prezentare de la Casa Centrală a Armatei (actualmente Cercul Militar Național), așezată sub genericul *Tezaur de civilizație bucureșteană*[7], unde, pe lângă piesele din vestimentația urbană a anilor de după modernizare (1830–1840), au figurat și altele care aparțineau perioadei fanariote, mult influențate de Orient. În sfârșit, în 1990, am considerat că venise timpul să fie investigat și restituit publicului, într-un discurs închegat și bine susținut de exponate de valoare, încă nescoase la lumină din adâncul bogatelor depozite, fastul aulic și cromatica aprinsă a vestimentației din veacul fanariot. Astfel, am organizat, tot la Muzeul Municipal, expoziția *Fermenea și biniș. Culorile modei urbane 1750–1830*[8], ce a fost deschisă pe parcursul întregului an. Anul următor, am fost contactat de o instituție americană de profil, Kent State University Museum din Kent, statul Ohio, ce dorea să facă o mare expoziție în care să fie prezentată istoria vetimentației românești din toate mediile și din toate straturile societății. Vernisată în toamna lui 1991, *Expoziția românească. Două sute de ani de costum și artă*[9] a putut fi vizitată până în toamna anului următor când a fost mutată, într-o variantă redusă, la Washington D.C., în sălile de la Visitors Center (Centrul Vizitatorilor) al Fondului Monetar Internațional[10]. Muzeul Municipal, care deține, poate, cea mai bogată colecție vestimentară din întreaga țară, a mai organizat, ulterior, câteva expoziții în aceași formulă, excelând însă în piese din intervalul 1880–1940. Una dintre ele a fost organizată în Italia, la Accademie di Romania, în 1994[11].

În 2004, la Complexul Muzeal Național „Molova" din Iași, s-a deschis, în Sala Voievozilor din Palatul Culturii, expoziția *Modă și sociabilitate în veacul al XIX-lea*, în care erau reunite obiecte din patrimoniul instituției organizatoare și de la mai multe alte muzee ale țării[12].

În ultimul deceniu, Adina Nanu, posesoarea unei fabuloase colecții de costum orășenesc, a făcut publică, prin mai multe manifestări organizate, uneori, în spații neconvenționale, această valoroasă moștenire culturală ce acoperă o perioadă de peste 100 de ani: la Centrul Cultural al Primăriei Sectorului 1, în sala „Dialog" a Primăriei Sectorului 2, la Galeria UNARTE, într-un hangar-depozit din Regie sau la Muzeul Național al Satului „Dimitrei Gusti", ea și-a prezentat și „povestit" obiectele încărcate de amintiri duioase, conferite de posesorii temporari ce, prin ele, își recapătă conturul, întorcându-se din negura trecutului[13].

În 2010, în orașul de sub Tâmpa, s-a deschis Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, care deține și prezintă o importantă colecție de veșminte orășenești purtate în Transilvania[14].

Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova din Ploiești deține o suită de anterie și alte piese din inventarul toaletei fanariote ce, din anul 2012, au fost puse în valoare în câteva manifestări de la sediul central sau de la Casa Hagi Prodan ori de la Conacul Bellu din Urlați.

Expoziția de față evidențiază rafinamentul societății urbane românești pe parcursul a 600 de ani. Câteva piese excepționale de broderie și croitorie din secolul al XVII-lea, descoperite în săpături arheologice efectuate în lăcașuri de cult, la necropola unor mari boieri din Țara de Sus (Probota), oferă măsura fastului aulic de la curțile domnești. O suită de fabuloase anterie de cutnie și cepchene cu ceaprazuri de fir, datând din veacul fanariot,

[7] Elisabeta Drăgan, Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziția „Tezaur de civilizație bucureșteană"*, în Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzee", nr. 9–10/1989, p. 18–29.

[8] Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziția „Fermenea și biniș. Culorile modei urbane 1770–1830*", în „Revista Muzeelor", nr. 11–12/ 1990, p. 9–16.

[9] Maria Blaser, *Romanian Relics*, în „Daily Kent Stater", no. 31, Kent, October 24, 1991; Dotty Lane, *New K.S.U. exhibit unveils Romanian history, culture*, în „Recorder-Courier", Ravenna-Kent, October 27, 1991; Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziția românească din Kent, Ohio*, în „Revista Muzeelor", nr. 4/1992, p. 28–31; idem, *Două sute de ani de costum românesc*, în „Lumea liberă românească", nr. 164, New York, 23 noiembrie 1991.

[10] Catrinel Vlad, *Cea mai mare expoziție românească în S.U.A. din 1939*, în „România Liberă", nr. 802 (14836)/19 noiembrie 1992; Mircea Podină, *Evenient cultural românesc la Washigton*, în „Curierul Național", nr. 520/21 noiembrie 1992; Gabriel Giurgiu, *Arta medievală românească la mare preț în S.U.A.*, în „Evenimentul Zilei", nr. 131/21 noiembrie 1992; Liana Cojocaru, *Expoziția românească la Washington – un succes cultural*, în „Meridian", 22 decembrie 1992; Cornel Dumitrescu, *Expoziția românească la Washington*, în „Lumea liberă românească", nr. 217, New York, 28 noiembrie 1992.

[11] Elisabeta Drăgan, Monica Maria Lupșor, *Frammento ambientale. Bucarest del XIX secolo*, catalog de expoziție.

[12] Adrian-Silvan Ionescu, *Fastuoasele mode ale veacului al XIX-lea*, în „Observator Cultural", nr. 241/5–11 octombrie 2004, p. 17.

[13] Adina Nanu, *Retro. Colecția de costume Adina Nanu*, București, 2008.

[14] Ligia Fulga, *Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului*, Brașov, 2010.

continuă călătoria prin reședințele protipendadei locale. Acordurile cromatice din acel timp erau pline de rafinament și încântau prin strălucirea lor pe toți călătorii străini ajunși pe meleagurile noastre. Pentru că aici se producea un melanj între moda stambuliotă și cea occidentală, jupânesele și jupânițele moldo-valahe nefiind insensibile la curentele în vogă la Paris sau Viena, chiar dacă, în pofida averilor competitive, nu puteau – tot din considerente politice – să se împopoțoneze cu peruci pudrate și rochii cu panere, ca ducesele și contesele de la curțile Bourbonilor sau ale Habsburgilor. Așa cum nota un britanic trecător pe aici: „Folosința costumului Europei civilizate ar fi considerată [de guvernul otoman] o inovație la fel de primejdioasă ca și adoptarea celor mai luminate vederi de politică modernă”[15]. Dar boieroaicele știau să își garnisească toaleta cu articole aduse din acele țări, care le dădeau un aer foarte original.



Fig. 2. Ipingea de surugiu, secolul al XIX-lea.

[15] William Macmichael, *Journey from Moscow to Constantinople in the years 1817, 1818*, London, 1819, p. 119.



Fig. 3. Uniformă de ministru plenipotențiar.

Când, după 1830, s-a făcut pasul major către modernizare și europenizare, doamnele românce nu erau cu nimic mai prejos față de contemporanele lor și, tot ce era nou în Orașul Luminilor, ajungea, cu grăbire, la București, la Iași și în orașele mai însemnate ale provinciei – aspect sesizat, cu mult entuziasm, de aceiași oaspeți veniți din Apus, care se simțeau ca acasă în strălucitoarele saloane unde erau primiți.

În vitrinele de la Muzeul Național de Istorie a României, evident, preodminau piesele de mare gală – rochiile și pelerinele de bal, fracurile, țilindrele, uniformele diplomatice sau cele de mare ținută ale militarilor de diverse grade – purtate mai rar și, în consecință, păstrate mai bine decât acelea care se uzau prin folosință curentă. Apoi, se găseau frecvent toaletele tinerelor debutante, ce erau tezaurizate în cuferele sau șifonierele familiei ca amintiri ale primului bal sau a prezentării la Curtea Princiară/Regală. Purtătoarea crescând, rochia, boneta, pantoful sau capa nu mai corespundeau cu talia acesteia, dar părinții și ea însăși nu se îndurau a sacrifica delicata toaletă încărcată de suvenirurile primului vals pentru a folosi dantelele sau mătasea la o altă rochie ori, pur și simplu, demodându-se, să o dea spre purtare cameristelor sau femeilor de servici. În expunere, atrăgea atenția a minusculă pereche de pantofi din catifea vișinie brodați cu fir metalic și perluțe – lungimea lor era de... 12 cm! Este greu de crezut că aceștia au fost purtați vreodată de cineva cu un picior la fel de mititel ca al Cenușăresei, dar unele urme de uzură arată că au fost, totuși, încălțați de o delicată copilă de boier.



Fig. 4. Rochia principesei Maria.

O „paradă” de fracuri de miniştri plenipotenţiari, cu abundente broderii de fir auriu pe piept, guler, manşete şi la cozi, și bicornurile aferente, cu gansă brodată cu fir pe catifea neagră și pene albe de struț pe margini, oferea un excurs în istoria diplomației românești. Puteau fi astfel admirate uniformele lui Nicolae Kretzulescu, Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, Alexandru G. Florescu, Theodor Emandi, Nicolae Titulescu și Nicolae Petrescu-Comnen. Lângă toate era alăturată și fotografia posesorului, purtând-o cu demnitate și eleganță. În preajma acestor exponate te-ai fi putut crede la o recepție dată de vreo ambasadă ori la Balul Curții Regale! Dar erai rapid readus la realitate îndreptându-ți atenția la altă vitrină unde se afla celebra pelerină albă purtată de Ion Heliade Rădulescu, poetul, gazetarul și revoluționarul de la 1848 –

articol vestimentar ce i-a adus suspiciunile și criticile camarazilor de luptă ce-l acuzau că ar intenționa să se urce pe scaunul domnesc pentru că, în veacul fanariot, albul era nuanța rezervată pentru straiele hospodarului. Iar el, învăluindu-se în acea pelerină romantică, era bănuit că pregătește publicul pentru momentul când se va încorona ca prinț domnitor.



Fig. 5. Toaletă purtată de Lucia Sturdza Bulandra.

În punctul central al galeriei, au fost plasate tronurile regelui Carol I și al reginei Elisabeta. În vitrine apropiate, se aflau câteva dintre tunicile Marelui Căpitan ca și ale urmașului său, regele Ferdinand I cel Leal, făuritorul României Mari și două toalete ale consoaretelor lor. Alte câteva uniforme purtate în oștirea română de la Alexandru Ioan I – începând chiar cu tunica sa de maior de lăncieri moldoveni – la regele Carol al II-lea, completau prezentarea. Au fost alese piese ce au aparținut unor personalități marcante precum Alexandru Candiano-Popescu – capul revoluției de la Ploiești, devenit, prin abilitatea capului țării de a-și apropia dușmanii, aghiotant regal –, dr. Carol Davila, Ecaterina Teodoroiu, generalii David Praporgescu, Constantin Prezan, Alexandru Averescu, Eremia Grigorescu și chiar de la marele prieten al românilor, Henri Mathias Berthelot, comandantul Misiunii Militare Franceze (1916–1919).

Deoarece clasele de jos aveau o garderobă redusă și o purtau până la totală uzare, este de înțeles că, în muzee, nu se găsesc, decât arar, haine de târgoveți, negustori sau meseriași. O excepție o constituie straiele colorate ale surugiilor, bravii și pitoreștii călăreți ai atelajului căruței de poștă, care figurau și în expoziția de față: o ipingea cu glugă, o ghebă scurtă și pantaloni cu jambiere. Pe lângă acestea mai era un caftan de catifea și o șapcă de muscal, proprietar și conducător de birjă de piață.

Pentru ca tabloul modei să fie complet, nu au fost uitați nici reprezentanții teatrului liric sau dramatic ale căror costume de scenă sau toalete personale și-au găsit locul cuvenit: o jachetă de catifea cu pasmanterie fină și un evantai al Adelinei Patti, o cunună de lauri oferită de publicul brazilian marii soprane Haricleea Darclée, două toalete ale Luciei Strudza-Bulandra, mantia domnească purtată de Constantin I. Nottara când interpreta rolul lui Ștefan cel Mare din piesa *Apus de soare*, fracul lui Ion Fintești și smokingul lui Ștefan Bănică. Departe de a fi fost dictată de vreo modă, ci doar de necesitatea adaptării la condițiile aspre ale Antarcticei unde a făcut cercetări în echipa științifică a navei „Belgica", *parka* lui Emil Racoviță era expusă într-o vitrină. Prin prezentarea acestei haine simple, dar comodă și călduroasă, alături de piesele marii eleganțe mondene i se aducea omagiul cuvenit marelui explorator.

Un cuvânt se cuvine a fi spus și despre „arhitectura" foarte inspirată a expoziției, cu vitrine neadosate peretelui, ce puteau fi înconjurate și astfel dădeau posibilitatea publicului să vadă veșmintele din toate părțile, să admire croiul și ornamentele în toată splendoarea lor.

Un foarte elegant catalog bilingv (română și engleză), bine ilustrat și cu studii de înaltă ținută științifică, a fost editat cu acest prilej[16]. Pe lângă fișele de obiect, foarte riguros elaborate, mai conține un util glosar de termeni specifici modei.

După vizitarea expoziției *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară*, savurând încă trăirile estetice suscitate de această călătorie în vremuri cu oameni eleganți și plini de gust, nu puteai să nu parafrazezi o veche zicală românească și să nu murmuri, cu un zâmbet: „Zi-mi cum te îmbraci, ca să-ți zic cine ești!"

Adrian-Silvan Ionescu

Epoca Biedermeier în Țările Române (1815–1859). Muzeul Național de Artă, București, 6 decembrie 2013 – 27 aprilie 2014

Prima jumătate a secolului al XIX-lea, perioada istorică aleasă spre investigare de către autoarele expoziţiei şi catalogului, Mariana Vida şi Elena Olariu, perioadă de deschidere spre valorile occidentale şi de răsturnări pe toate planurile, nu pare să fie dintre cele mai atrăgătoare pentru istoricii de artă. Tocmai de aceea efortul de a revizita producţia artistică în mare parte datorată unor artişti străini, în trecere prin ţările române sau stabiliţi aici, este demn de tot interesul. Expoziţia şi-a propus să pună în valoare fondul de lucrări, foarte bogat, al muzeului, doar în parte cunoscut, numeroase lucrări fiind acum pentru prima oară expuse public.

Titlul expoziţiei, implicit al catalogului, care plasează toată această producţie sub semnul Biedermeier, este o provocare şi deschide, desigur, calea unor întrebări privind legitimitatea acestei opţiuni. Tocmai de aceea primul text din catalog, semnat de Mariana Vida, discută conceptele care sunt asociate în mod curent cu această perioadă în istoriografia occidentală, utilizate, fireşte, şi de istoriografia de artă românească – clasicism, neoclasicism, romantism, istorism – dar care nu îşi găsesc aşa cum s-a constatat adeseori corespondentul în realităţile româneşti. Atenţia acordată de autoare conceptului de Biedermeier vine ca urmare a reevaluării sale în istoria artei, mai ales, central europene, a atribuirii unor semnificaţii mai largi şi, aş zice, al scoaterii lui dintr-o zonă a valorilor minore, prin rediscutarea relaţiilor cu neoclasicismul, romantismul şi realismul. Este mai puţin un criteriu stilistic şi mai degrabă unul integrator, legat de modernizarea vieţii urbane şi democratizarea culturii. A cuprins toate genurile artei, desemnând un stil de viaţă, mai mult decât unul strict artistic, cum se va întâmpla nu mult mai târziu cu Judendstil-ul. Tocmai de aceea expoziţia cuprinde şi o secţiune de arte decorative, care sugerează existenţa cotidiană în epoca Biedermeier. Autoarea propune în ceea ce priveşte arta din ţările române, o periodizare în interiorul primei

[16] Cornel Constantin Ilie (coordonator), *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară*, Muzeul Național de Istorie a României, Bucureşti, 2014, Cuvânt-înainte de Ernest Oberländer-Târnoveanu și studii de Adrian-Silvan Ionescu, Cristina Anton-Manea, Șerban Constantinescu, Raluca Velicu și Dorina Tomescu.

jumătăți a secolului, prima de la 1815 la 1830, când are loc un proces accentuat de laicizare a picturii, la care participă atât zugravi de biserici autohtoni care se adaptează noilor cerințe, cât şi artişti străini. Între 1830 şi 1848, este plasat momentul de maturitate, urmând apoi un deceniu de declin a cărui limită este anul 1859.

Studiul Elenei Olariu *Statutul femeii din Țările Române în epoca Biedermeier* a fost, presupun, stimulat de prezența copleşitoare a portretelor feminine, unele dintre ele, perpetuând chipuri de femei cu o personalitate ieşită din comun, pe care pictorul, nu odată anonim, a reuşit să le reprezinte pregnant. Cercetarea întreprinsă de autoare furnizează date interesante despre o anume independență economică pe care femeile înstărite o aveau, drepturile pe care le aveau în ceea ce priveşte administrarea dotei, ce le asigura privilegii şi o anume putere în cuplu.

Catalogul conține fişe muzeografice ale fiecarei lucrări din expoziție, unele cu comentarii extinse acolo unde documentația a permis-o sau unde cercetarea a scos la iveală date noi, care au permis ipoteze privind fie identificarea pictorului, fie a personajului. Pe lângă cele două autoare au redactat comentarii Costina Anghel, Elena Dobre, Carmen Tănăsoiu şi Emanuela Cernea. Astfel de identificări interesante sunt propuse, de pildă, în fişele cu numerele 19, 34, 53, 92, 94, 155, 156. În ceea ce priveşte portretele lui C. A. Rosseti şi al soției sale (nr. 161, 162) ar fi putut fi evocată şi interesanta scrisoare[1] a lui C. A. Rosseti din 24 decembrie 1876, în care acesta se lansează într-o descriere de o minuțiozitate maniacală a camerei lui şi a tablourilor ce le conține, adevărat panteon revoluționar, în care întreține cultul propriei individualități şi al revoluției.

Alt aspect important pe care expoziția îl scoate în evidență este preponderența portretului, față de alte genuri artistice şi funcția sa ideologică în această perioadă. Cele şapte secțiuni tematice ale expoziției ordonează diversitatea problematicii artei epocii şi articulează un discurs convingător. Binevenită pentru a înțelege statutul artistului la acel moment şi modalitățile de formare a artistului modern mi se pare şi mica secțiune de copii după clasici, cu lucrări de Petre Mateescu, Mişu Popp, Carol Wallenstein, Petre Alexandrescu, lucrări de o factură remarcabilă, unele dintre ele, complet necunoscute publicului.

Catalogul mai cuprinde un foarte util Dicționar de artişti, o Cronologie semnificativă şi foarte minuțios întocmită şi o Bibliografie.

Prin seriozitatea cercetării întreprinse, expoziția aceasta contribuie la repunerea în discuție a unei epoci pasionante a istoriei şi culturii româneşti, oferind amatorilor de secol XIX, şi nu numai, întâlnirea cu numeroase lucrări neştiute sau uitate.

Ioana Vlasiu

Expoziția *Truth and Memory*, Imperial War Museum, Londra, 19 iulie 2014 – 8 martie 2015

Cu ocazia inaugurării Galeriilor Primului Război Mondial de la Imperial War Museum din Londra, la unul dintre etajele superioare ale impozantei clădiri, s-a deschis expoziția *Truth and Memory* (Adevăr și memorie), în care sunt prezentate 120 de opere de artă din patrimoniul instituției menționate. Selecția a fost foarte riguroasă, iar muzeografii au fost supuși la un efort major de renunțare la multe dintre piesele ce ar fi meritat a figura pe simeze: din însemnata colecție de artă ce însumează 3 613 obiecte (509 picturi, 1 775 desene, 1 317 gravuri, 12 sculpturi) au rămas doar cele mai reprezentative pentru tematica stabilită. În vremea când au fost executate – a doua decadă a secolului al XX-lea – care coincidea cu revoluția artei moderne, stilul de tratare al unei picturi cu tematică istorică și războinică se modificase radical față de perioada anterioară când compozițiile batailliste erau în mare vogă. Epoca impunătoarelor tablouri cu șarje de cavalerie sau asalturi năvalnice la baionetă, cu generalii călări în primele rânduri ale atacanților și profuzie de obositoare detalii de uniformă și armament, trecuse demult. Păreau prăfuite marile pânze ale lui Gros, Gerard, Vernet și Meissonier, care glorificau victoriile lui Napoleon pe câmpul de luptă, ori cele dedicate bătăliilor din Războiul Crimeii de Langlois, Pils, Lady Butler și, din nou, Vernet ori acelea în care Detaille și De Neuville au preamărit și nemurit eroismul soldaților francezi din nefastul Război franco-prusian din 1870, iar Anton von Werner a exacerbat bravura și destoinicia militară a nației germane. Pe lângă faptul că acuma artiștii erau ei înșiși combatanți – ceea ce nu fuseseră pictorii generațiilor anterioare,

[1] *C. A. Rosetti către Maria Rosetti. Corespondență*, vol. II (1871–1876), ediție de Matin Bucur şi Neonila Onofrei, Bucureşti, 1990, p. 187–188.

exceptându-i doar pe Gerard și pe Langlois care erau militari de carieră – ori fuseseră trimiși să se documenteze pe front, alături de soldații de rând, și văzuseră adevărata față, hâdă, terifiantă, a războiului, ei stăpâneau cu totul altă sintaxă plastică decât înaintașii și urmăreau cu totul alte finalități în lucrările lor: nu evidențierea conflictului armat ca formă de câștigare a laurilor izbânzii și a râvnitelor decorații pentru bravură, ci o mare dramă a umanității, un focar de molime, foamete, distrugeri și moarte. Personajele nu mai erau surprinse în sublimul apoteozei victoriei, ci în mizeria tranșeelor pline de glod, înconjurate de cadavre în putrefacție și de resturi de material și echipament. Detaliile sunt eludate pentru a fi evidențiate efectele cromatice ale turbionului luptei și norilor de fum produși de artilerie. Pictura *A Bursting Shell*, semnată de C. R. W. Nevinson, este executată, în 1915, sub semnul orfismului: un nucleu strălucitor care glisează spre degradeuri către margini, urmând o elegantă formă de cochilie de numulit (Fig. 1). Peste lumina strălucitoare se suprapun, cu sensuri concentrice, agresive, unghiurile negre ale spărturilor produse de deflagrație. Fragmente de pavaj, de zidărie și grilaje sunt răspândite în jur. Pe lângă efectul puternic asupra ochiului produs de nuanțele contrastante pictura lui Nevinson este și creatoare de sinestezii, reverberația sonoră a năprasnicei detunături fiind perfect sugerată. Alte compoziții ale artistului sunt mai conectate la cubism: în *La mitrailleuse* (1915) și *French Troops Resting* (1916), chipurile servanților mitralierei sau ale soldaților francezi la odihnă par tăiate în lemn, în planuri largi, simple, reducând totul la forme elementare din geometria în spațiu. Extenuare, deprimare, dezumanizare, îndârjire, stoicism sunt imprimate în trăsăturile pietrificate ale militarilor care își fac, mecanic, datoria. Ei s-au transformat într-o anexă a armei, într-un angrenaj de dare a focului, de trimitere a morții înspre liniile inamice: brațele angulare, încleștate pe mitralieră par din același metal din care este făcută țeava, casca de oțel face corp comun cu figura, un cadavru căzut lângă trăgător are aspectul unei cutii de tablă ciocănită, grinzile adăpostului și împletitura de sârmă ghimpată de deasupra ambrazurii fărâmițează peticul de cer albastru ce plutește peste ei. Tot un cer de sineală brăzdat de câțiva nori cirus apare și în pictura lui John Nash, intitulată *Oppy Wood, Evening*, ce prezintă o tranșee și intrarea într-un adăpost, totul surmontat de o pădure cu trunchiurile ciuntite de tirul artileriei. Iluzia unui peisaj agreabil, pașnic, este risipită de aspectul sinistru al arborilor fără crengi, retezați, morți, ce-și înalță, ca o rugă, resturile spre tării. Ironia mușcătoare a lui Nash răzbate din titlul *We are Making a New World* (1918), ce este un peisaj răvășit de lupte, cu aceiași copaci retezați de proiectile, cratere de obuze, noroi și sârmă ghimpată peste care, la orizont, răsare un soare alb ale cărui raze dau contururi spectrale volumelor moi, organice, ale naturii distrusă de om. Totul este pictat în tonuri mohorâte de ocru, gri și brun.

Cubismul și futurismul fuzionează în pânza *A Battery Shelled* de Percy Windham Lewis, unde soldați filiformi, de consistența unor mănunchiuri de chibrituri, viermuiesc în interiorul unei fortificații, cărând obuze din depozitul de muniții și grăbindu-se a se pune la adăpost de tirul dușman. Coloane de fum negru-brun, de structură lemnoasă, cu muchii și planuri, se ridică din diverse părți ale frontului.

Pe data de 15 iulie 1916, plasticianul Muirhead Bone a fost primul artist oficial de front acreditat pe lângă trupele beligerante. A lucrat, în special, în zona Somme, iar desenele i-au fost publicate, în scop propagandistic, sub titlul *The Western Front*, într-o serie de 10 mape. Această publicație a fost urmată de fasciculele *British Artists at the Front* unde au fost difuzate operele altor artiști trimiși pe front: Eric Kinnington, John Lavery, deja menționatul Nevinson și William Orpen. Poate cel mai prolific și de succes artist de front a fost Orpen, onorat cu gradul de maior și înobilat. Fără a părăsi naturalismul și a se avânta în experimentarea manierelor moderne, ca alți colegi, Sir William a migrat de la portretul, aproape clasic, de tineri piloți, imortalizați în mărime naturală, și de la false naturi statice încărcate de mesaje lugubre, în care apar hârci și ciolane (*Thiepval*) spre teme biblice adaptate la realitățile războiului (*Adam and Eve at Péronne*). Chiar dacă abordează asemenea scene dramatice, paleta sa este foarte luminoasă, pastelată, diafană, contrastând flagrant cu subiectul. Sub o arcadă, în fața ruinelor unei case de țară, un soldat britanic, încovoiat sub greutatea raniței din spinare și sprijinit în pușcă, își ia bun rămas de la o tânără franțuzoaică, încălțată cu saboți, cu șorțul dinainte și un coș pe braț, ce-i oferă un măr ca dar de despărțire și aducere aminte în *Adam și Eva la Péronne* (Fig. 2). Scena ar putea fi de o duioșie copleșitoare dacă Orpen nu ar strecura o sugestie tulburătoare: tânăra pare gravidă, iar soldatul, cu casca în formă de farfurie mult trasă peste ochi, pare a fi mai interesat de nurii țărăncuței și deloc de gestul ei delicat de a-i oferi un desert pentru drum. Aceeași detașare și indiferență date de obișnuința cu exploziile reiese și din compoziția *Bombing. Night*, unde un soldat cu o expresie neutră ține în brațe un copil rănit la cap și protejează o femeie cu un plod la piept, în vreme ce o bătrână gârbovită se aține pe lângă un perete, iar o femeie mai tânără își acoperă fruntea și ridică un braț, a disperare la explozia produsă în afara cadrului dar care luminează noaptea ca în miezul zilei. Efectele

de lumină sunt bine susținute de exersatul artist. Dar Orpen nu s-a limitat doar la aceste chipuri anonime, ci, redutabil portretist, și-a imortalizat propriile trăsături în ținuta sa de campanie, cu cască și carentul de schițe în mână ori încotoșmănat într-un cojoc de oaie, cu chipul decupându-se pe un fundal liniștit de No-Man's Land, în care se observă mormântul sumar săpat al unui soldat căruia i-au rămas picioarele afară din pământ (Fig. 3). Fața-i e umbrită de casca lăsată pe frunte, dar în acea umbră lucesc niște ochi sfredelitori, de un albastru intens. Artistul a fost și subiect de caricatură pentru un desen umoristic al lui Max Beerbohm ce l-a figurat luând crochiuri în nelipsitu-i carnet într-un lagăr de prizonieri germani, niște namile, care îl privesc intrigați și comentează: „Hai să discutăm pe larg cum vine asta că un artist atât de cultivat nu adoptă insuficient lăudatul cubismus" – ironie colegială la adresa declaratei cantonări a lui Orpen în naturalism, cu olimpiană ignorare a curentelor la modă (Fig. 4). Nici el nu s-a cruțat și, într-un desen în peniță, și-a ridiculizat poziția – atât de invidiată de alții – de artist oficial de front, lucrând sub ploaia de șrapnele, cufundat în glod până la jumătatea gambei, rebegit de frig și tremurând de frica exploziilor în vreme ce, prin spatele său, se scurge o coloană de prizonieri nemți cu mâinile ridicate și bonete caraghioase, ca de bucătari, escortați de un soldat britanic. Una dintre lucrările zguduitoare ale lui Sir William se numește *Blown up* (Explodat sau Aruncat în aer) și arată un soldat foarte slab, pe care atârnă câteva zdrențe de uniformă deși casca-i e intactă, iar în mâini încă ține pușca, dar nu ca pe o armă cu care să atace ori să se apere, ci, elegant, de parcă ar fi un instrument muzical, cu coarde. Are un cap ciudat, de elf, cu niște ochi migdalați și abia întredeschiși, ca într-o transă. Publicul a crezut că opera era rodul fanteziei plasticianului, dar el chiar întâlnise un asemenea soldat, aproape gol, cu bocancii sparți și o singură moletieră abia înfășurată pe una dintre pulpe, rătăcind pe front, șocat de bombardament și de faptul că era singurul supraviețuitor al unității sale. A folosit această emblemă himerică a războiului în compoziția sa *To the Unknown Soldier in France*, plasând două siluete identice de soldați șocați de-o parte și de alta a sicriului acoperit cu drapelul național (Union Jack), așezat pe un coridor al fastuosului Versailles. Deasupra celor doi militari zburau doi amorași ce-i înlănțuiau pe eroi cu o ghirlandă de verdeață ca în triumfurile antice. Deși de mici dimensiuni, la fel ca majoritatea lucrărilor sale de pe front, pictura este de o deosebită monumentalitate. A fost expusă, cu mare succes, la Royal Academy, în 1923, iar publicul i-a acordat votul de „pictura anului". Dar muzeul cu profil militar pentru care fusese executată nu a agreeat licențele artistice și a acceptat pânza abia în 1928, după ce autorul a șters pe cei doi militari cu mințile tulburate și pe cei doi putti renascentiști (Fig. 8).



Fig. 1. C.R.W. Nevinson, A Bursting Shell,
ulei pe pânză, 1915, Imperial War Museum.



Fig. 2. William Orpen, Adam and Eve at Péronne,
ulei pe pânză, 1918, Imperial War Museum.



Fig. 3. William Orpen, Autoportret, ulei pe pânză, 1917, Imperial War Museum.



Fig. 4. Max Beerbohm, british Artists on the Front, No. 1, Sir William Orpen, lithograhie, 1918, Imperial War Museum.



Fig. 5. Percy Delf Smith, Death Awed, Imperial War Museum.



Fig. 6. Percy Delf Smith, Death Ponders, Imperial War Museum.



Fig. 7. John Singer Sargent, Gassed, Imperial War Museum.

John Singer Sargent, celebrul portretist american al mondenității, care-și împărțise viața între Paris și Londra, a primit comanda de a face o lucrare de mari dimensiuni. Era prea bătrân ca să mai meargă pe front, ca artist special, așa că a ales un subiect menit să tulbure privitorul şi să-i suscite compasiunea pe care-l putea găsi în fotografiile reporterilor de război. Nu este o scenă de luptă, care să impresioneze prin eroismul celor angajați în încleștare și care i-ar fi prilejuit exploatarea cunoștințelor anatomice și de expresivitate a fețelor de care era capabil. Dimpotrivă, lucrarea este destul de statică și arată o coloană de soldați scoși din luptă în urma atacului cu gaze ce i-a orbit: legați la ochi, ei înaintează, cu pas nesigur, conduși de un sanitar. Spre a putea păstra formația se țin cu mâinile unul de umărul sau ranița celui de dinaintea sa. Oricare cunoscător al istoriei artei își dă seama că sugestia i-a fost oferită autorului de *Parabola orbilor* de Pieter Bruegel, a cărei temă a actualizat-o.



Fig. 8. William Orpen, To the Unknown Soldier in France, Imperial War Museum.

Tot un subiect drag maeștrilor din Renaștere a abordat Percy Delf Smith în suita sa de stampe *The Dance of Death* din 1919. El nu a beneficiat de statutul de artist de front, ci și-a slujit patria în trupele de pușcași marini regali dar a avut timp să dea frâu liber imaginației și să deseneze ceea ce, după încheierea ostilităților, a adunat în acea mapă cu 7 gravuri în tehnica *point seche*. La fel ca în xilogravurile lui Holbein, Moartea cea hâdă se arată peste tot unde viața arată vigoarea: pășește alături de trupele care mărșăluiesc spre front, îl îndeamnă pe infanteristul ce se aruncă înainte, cu baioneta îndreptată spre inamic, se minunează la vederea unor bocanci în al căror interior mai sunt picioarele retezate ale fostului purtător.

Expoziția *Adevăr și memorie*, deschisă la Imperial War Museum în inervalul 19 iulie 2014 – 8 martie 2015, este un esențial adaus la Galeriile Primului Război Mondial, proaspăt inaugurate în acea instituție muzeală de prestigiu a Marii Britanii. Ea contribuie la înțelegerea marii tragedii care a zguduit umanitatea între 1914 și 1918 și care s-a repercutat asupra creativitiții artiștilor, fie ei plasticieni, scriitori, muzicieni sau cineaști. „Generația pierdută" se regăsește, cu pregnanță, pe simezele muzeului militar londonez.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Lee Miller: A Romanian Rhapsody*, Centrul Cultural Românesc/Fundația Rațiu, Londra, 10 iulie – 17 august 2014

La Centrul Cultural Românesc/Fundația Rațiu din Londra s-a deschis expoziția *Lee Miller: A Romanian Rhapsody*, unde au fost reunite cadre selectate, cu multă judiciozitate, din portofoliul uneia

dintre cele mai importante și originale artiste fotografe de la mijlocul secolului al XX-lea. Imaginile provin de la Lee Miller Archive, ce își are sediul la Farley Farm House din Chiddingly, în East Sussex, al cărei director este dl Antony Penrose, fiul fotografei și al pictorului suprarealist britanic Roland Penrose.



Aspect de la vernisaj – Antony Penrose rostind alocuțiunea.



Afişul expoziției Lee-Miller: A Romanian Rhapsody.



Aspect din expoziție.



Aspect din expozitie: buciumaş, ursari şi cioban cu caval.

Elizabeth Miller s-a născut în 1907, în nordul statului New York. Din adolescență a adoptat numele de Lee, mai propriu unui băiat decât unei fete. Dar ea a fost băiețoasă de mică și a continuat să se comporte – și chiar să se îmbrace – bărbătește întreaga viață. Elevă lipsită de silință, turbulentă și independentă, a avut mari

probleme în timpul școlarității. Atrasă de plastică, se decide să urmeze o carieră artistică și, la 18 ani, merge la Paris unde, fără a se înscrie în vreo instituție de învățământ de specialitate, a frecventat muzeele și galeriile. Locul i-a plăcut atât de mult încât a refuzat să se mai întoarcă, așa că tatăl ei a trebuit să se ducă după ea. Despărțirea de Orașul Luminilor a fost grea și, revenită în America, a încercat să scape de plicticoasa viață de provincie, urmând cursurile de scenografie și dans de la Art Students League din New York. Fiindcă avea un chip interesant și proporții ideale, devine model pentru revistele de modă, pozându-i marelui fotograf Edward Steichen. De atunci a început colaborarea ei la revista *Vogue*, mai întâi ca model, apoi ca fotograf profesionist. În 1929, se va întoarce la Paris, ce-i va deveni locul preferat de trai. Își propune să deprindă fotografia și-l alege pe Man Ray ca profesor. Timp de 4 ani, va întreține o relație impetuoasă cu acesta, căruia îi va sluji atât de model, cât și de muză. El o va iniția în tainele acestei arte. Împreună vor descoperi metoda solarizării imaginilor.

A cunoscut avangarda și s-a integrat în vârtejul ei: Paul Eluard, Max Ernst, Pablo Picasso, Victor Brauner și Roland Penrose (care-i va deveni soț, în 1947) i-au fost prieteni de-o viață. Picasso i-a pictat câteva portrete. După ce l-a părăsit pe Ray, s-a măritat cu un magnat egiptean și a avut un mariaj foarte fericit – dar plicticos – care nu a durat decât vreo 4 ani. A fost, însă, un prilej de a cunoaște Egiptul și de a face fotografii în deșert. Curând și-a regăsit libertatea tot între artiștii suprarealiști, locuind și călătorind cu Roland Penrose. În 1938, după o vacanță cu acesta în Grecia, s-au îndreaptat spre București. Veniseră cu o scrisoare de recomandare din partea bunul lor prieten, pictorul Victor Brauner către fratele acestuia, muzicologul Harri Brauner, unul dintre membrii echipelor sociologice ale lui Dimitrie Gusti. Împreună au cutreierat țara în automobilul lui Lee, un Packard solid. Pasionatul culegător de folclor își dăduse seama de marea șansă ce i se oferea de a beneficia de colaborarea unei fotografe de talent și renume. Astfel, o roagă să documenteze această excursie, să imortalizeze oameni, costume, obiceiuri, forme de habitat, instrumente muzicale și atmosfera din tradiționalul sat românesc. Rezultatul acestei deplasări la Târgu Jiu, Tismana, Hurez, Sibiu, Făgăraș, Brașov, Bran, Turtucaia, Silistra, Balcic, la mănăstirile din Bucovina și în Maramureș, în total peste 500 de clișee de mare valoare artistică și documentară, executate cu un aparat Rolleiflex. La rândul său, Penrose a scris un poem suprarealist, publicat în 1939, *The Road is Wider than Long*, pe care l-a ilustrat cu propriile-i fotografii.

Izbucnirea Războiului Mondial a găsit-o pe Lee în Anglia. Odată cu plecarea pe front a multor fotografi, editorii periodicul *Vogue* o angajează pe Lee, în inauarie 1940, pentru a furniza materialul ilustrativ necesar versiunii britanice a revistei. În 1944, a făcut cerere la War Department pentru a merge pe front și, datorită cetățeniei sale americane, a fost acreditată corespondent de război. În această nouă calitate, purtând o elegantă uniformă militară, de comandă, a asistat la înverșunata rezistență a garnizoanei germane de la St. Malo, apoi a ajuns la Paris, la scurt timp după eliberarea capitalei franceze, unde și-a revăzut vechii prieteni, pe Picasso și Eluard. O vizitează și intervievează pe mizantroapa scriitoare Colette, îi fotografiază pe Jean Cocteau, Jean Marais, Maurice Chevalier, Marlene Dietrich și Fred Astaire, care venise în Europa pentru a distra trupele. Nu se mai limita doar la a face fotografii, ci scria și textele însoțitoare, dovedind un real talent gazetăresc. Articolele sale surprindeau, concis și cu umor, realitățile momentului.

A urmat apoi diviziile americane în evoluția lor spre est și a asistat la întâlnirea acestora cu acelea rusești pe Elba, la Torgau. Apoi a vizitat și s-a înfiorat de ororile lagărelor de concentrare de la Buchenwald și Dachau. Imortalizează resturile podului Hohenzollern de peste Rin, la Köln, apoi ruinele de la Frankfurt și Bonn. La München a făcut baie în cada apartamentului lui Adolf Hitler și și-a făcut siesta în patul Evei Braun, din vila atât de discretă și banală pe care o avea aceasta în același oraș.

În toamna lui 1945, a ajuns la Viena, pe 25 octombrie trecea în Ungaria unde a petrecut Crăciunul și Anul Nou, iar în ianuarie 1946 a revenit în țara noastră. Impresiile ei de călătorie, aventurile, surprizele și întâlnirile cu personalități de marcă – precum M.S. Regele Mihai I și Regina Mamă Elena, oamenii politici Iuliu Maniu și Dinu Brătianu – precum și o selecție de fotografii le-a publicat în numărul din luna mai a revistei *Vogue*, atât în cea americană, cât și în cea britanică, numită în termen argotic *Brogue* (de la *British Vogue*).

Expoziția de la Centrul Cultural Românesc – pentru care am avut onoarea de a fi curator – propune o sinteză a acestor două călătorii românești. Planul pentru o asemenea prezentare este destul de vechi: în 2009, cu ocazia Conferinței Internațională ORACLE a curatorilor și directorilor de muzee de fotografie, când l-am reîntâlnit pe dl Penrose și mi-a relatat despre fondul de fotografie românească pe care îl poseda, ne-am gândit imediat să începem un proiect de anvergură prin care să facem cunoscut acest tezaur iconografic. O primă etapă a

fost un turneu de conferințe întreprins de domnia sa, în 2011, la București și la Brașov, cu o escală la Sinaia, la Castelul Peleș, pe urmele mamei sale. În reședința regală, dl Penrose a dorit să identifice balconul de unde fotografa a luat portretul Reginei Elena și să găsească unghiul folosit de artistă în Sala Armelor pentru impozanta cadră cu tânărul suveran, ce avea la picioare un frumos câine lup. Neobositul director de arhivă – el însuși cineast, conferențiar, istoric, memorialist și... fermier – a mers chiar mai departe și, într-o dimineață geroasă de sfârșit de februarie, a plecat singur din Sinaia, în căutarea cimitirului piloților americani doborâți în raidul asupra Ploieștilor, ce fusese imortalizat de mama sa, undeva, la poalele Caraimanului. Și mare i-a fost dezamăgirea că nu l-a putut depista, căci acesta a fost desființat și osemintele repatriate.

După aceea, am contactat mai multe muzee din București și din țară, care au fost foarte dornice să aibă o asemenea expoziție, și au oferit, necondiționat, spațiul de prezentare și chiar au propus să contribuie la publicarea unui catalog. Dar pentru digitalizarea și acoperirea drepturilor de reproducere a clișeelor erau necesare fonduri speciale, destul de însemnate și până la găsirea unor generoși sponsori, data începerii organizării a fost amânată. Până când Centru Cultural Românesc a îmbrățișat ideea găzduirii unei expoziții pilot, cu numai 25 de imagini reprezentative din portofoliul lui Lee Miller.

Vernisajul a fost programat în seara zilei de 10 iulie și sala de expoziție a fost insuficientă pentru afluxul de public atras de eveniment. Ceremonia a fost deschisă de dl Nicolae Rațiu, directorul Fundației și al Centrului Cultural, care a prezentat pe vorbitori. Mai întâi a luat cuvântul dl Bill McAlister, fost director la Institute of Contemporary Arts – instituție fondată și condusă, la începuturile ei, de însuși Roland Penrose –, care-și revendică, mândru, sorgintele românești pentru că a avut o bunică evreică, născută la Tulcea. Pe această temă și-a și clădit întreaga intervenție, vorbind mai mult despre sine decât despre expoziție și despre artistă. Apoi, a fost invitat dl. Penrose să își rostească alocuțiunea în care a făcut o scurtă prezentare a biografiei materne și apoi a explicat cum a „descoperit" el, totalmente întâmplător, tezaurul din podul casei – fotografiile și clișeele artistei – pe care a început să le cerceteze, iar acum conduce o mică arhivă privată unde are 4 angajați ce trudesc la fișarea și clasarea imaginilor, corespondenței și celorlalte documente. Dl Penrose a subliniat rolul esențial pe care l-am avut în organizarea expoziției, contribuind la selectarea lucrărilor, la schițarea unui discurs iconografic, la identificarea unor personaje și la promovarea operei lui Lee Miller prin studiile și comunicările mele susținute la Academia Română, în cadrul Comisiei de Folclor[1] și apoi publicate în „Revista Istorică"[2], în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art"[3] și în „Magazin Istoric"[4]. Aceste periodice au fost expuse pe o masă, alături de lucrările monografice despre Lee Miller aduse de dl Penrose. Ele s-au bucurat de mare succes, mai ales, că puteau fi obținute pe gratis – personal am oferit exemplare din „Magazin Istoric" mai multor români rezidenți în Londra, precum dlui arh. Șerban Cantacuzino, drei Daniela Vițelaru, editor al revistei „Romania in Contact", plasticianului Florin Ungureanu și câtorva tineri ce-și fac studiile acolo și mi l-au solicitat. La eveniment a participat și dr. Mark Bryant, distins istoric al caricaturii, care este membru în colegiul onorific de redacție al revistei SCIA și constant colaborator. Un alt participant de vază a fost contele Josef Preziosi, un ilustru medic oculist, care este străstrănepotul de unchi al celebrului acuarelist maltez Amedeo Preziosi care, la invitația domnitorului Carol I, a vizitat de două ori România, în 1868 și 1869, și a executat o suită de lucrări pentru colecția princiară.

Vernisajul a fost continuat de prelegeri mai extinse ale dlui Penrose și a mea. Moderatoare a fost dra Carmen Câmpeanu, secretară a Centrului Cultural Românesc, care l-a incitat pe fiul artistei să depene mai multe amintiri despre ea. Mi-a fost apoi acordat mie cuvântul spre a comenta unele dintre imaginile de pe simeză, emblematice pentru valoarea lor artistică și documentară. Am stabilit locul realizărilor românești ale lui Lee Miller în contextul fotografiei practicată în aceeași perioadă aici, în special, de Nicolae Ionescu și Iosif Berman.

Lee Miller ajungea în România într-o vreme când civilizația tradițională rurală era, comparativ cu multe zone din Europa Centrală și de Vest, încă foarte puternică și, mai ales, nealterată de aculturație. După o îndelungă uitare sau ignorare, aceasta fusese redescoperită de elitele urbane și, la aproape 20 de ani de la

[1] Conferința *Fotoreporterul Lee Miller în România. Între bordeiul ursarului și palatul regal*, ținută în cadrul Comisiei de Folclor a Academiei Române, pe 28 septembrie 2011.

[2] Adrian-Silvan Ionescu, *România postbelică văzută de un reporter fotograf american, Lee Miller*, în „Revista Istorică", nr. 1–2/2011, p. 119–134.

[3] Idem, *Lee Miller, à travers la Roumanie, l'appareil photo à la main (1946),* în RRHA, Série Beaux-Arts, tome XLIX/2012, p. 137–160.

[4] Idem, *România postbelică văzută de Lee Miller*, în „Magazin Istoric", nr. 9 (534)/septembrie 2011, p. 15–20; nr. 10 (535)/ octombrie 2011, p. 19–25.

Războiul cel Mare care atrăsese atenția asupra potențialului uman al lumii mici, satul intrase în atenția cercetătorilor. Prof. Dimitrie Gusti a inițiat echipele sociologice și a studiat câteva comunități rurale din Transilvania, Bucovina, Muntenia și Oltenia. În componența acestor grupuri de specialiști se aflau etnografi, etnologi, muzicologi, folcloriști și fotografi. Harri Brauner era unul dintre cei mai activi în timpul deplasărilor pe teren. Avea vaste cunoștințe printre comunitățile sătești și peste tot era primit ca un oaspete drag și dorit. Așa că, pentru Lee și Roland, a fost ghidul ideal și i-a condus pe drumuri de țară, în cătune uitate, unde trăiau oameni cu suflete curate și port neschimbat de veacuri. Le-a descris și explicat diferite obiceiuri, ceremonialuri, jocuri și tradiții, pe care fotografa le-a imortalizat pe clișeele sale. Pe vreme secetoasă apăreau paparudele, țigăncușe de 6–8 ani, acoperite doar cu frunze de boz, cutreierau satele ce sufereau de dogoarea verii, și rostind incantații pentru ploaie, se lăsau udate, cu găleata, de gospodine. Tot în contra secetei și pentru fertilitate, copiii făceau din lut o figură antropomorfă – de obicei cu un falus enorm – pe care o decorau cu flori și o purtau, în procesiune, la râu, dându-i drumul în aval, pusă pe o bucată de scândură. Lee a surprins toate etapele acestui ritual ancestral, de la modelarea și ornamentarea caloianului, la ducerea lui la mal, lansarea la apă și singuratica plutire a păpușii pe firul unduios. Jocul călușului, în care se prindeau flăcăii în săptămâna Rusaliilor, avea tot finalități apotropaice. Fotografa a luat o suită de imagini ale călușarilor atât în repaus, înainte sau după joc, cât și în momentul când aceștia făceau salturi spectaculoase. A executat și detalii de costum, broderiile de pe marginea cămășii, de pe brâu și jambiere, precum și opincile cu zurgălăi. Drept afiș al expoziției a fost aleasă o poză iconică: un studiu al picioarelor călușarilor. Pe acești aprigi dansatori i-a avut Lee Miller oaspeți și la Londra, când, în 1939, Brauner i-a adus la Festivalul de Folclor de la Royal Albert Hall. Bucuroasă să-i revadă pe agilii flăcăi, le-a oferit spațiul propriului apartament pentru a repeta, chiar cu riscul de a fi reclamată de colocatarii speriați de hărmălaia și de zdruncinăturile produse de săriturile lor îndrăznețe. În notele destinate a fi legende la imagini, Lee preciza: „Au avut un succes imens, dar micul Hotel Kingston unde au stat, ca și casa mea din Hampstead, au fost aproape pulverizate de tropăiturile picioarelor lor la repetiții. Sticleții care au venit la plângerile vecinilor, au stat, fermecați de călușarii care sunt gătiți cu pălării de care atârnă mărgele și cu cămăși brodate. Ei dansează zgomotos, săltând sus în aer cu ajutorul unor ciomege lungi și scot țipete stridente, din adâncul plămânilor”[5]. O altă imagine de pe simeza expoziției londoneze, menită a impresiona prin nervul și imediatețea ei, era aceea a călușarilor, suspendați parcă în aer, datorită marelui lor elan, în timp ce săreau.

Pe Brauner îl interesau diversele forme de instrumente muzicale folosite de țărani așa că a pus-o pe Lee să fotografieze cât mai multe fluiere, cavaluri sau tulnice pe care le-au întâlnit în timpul excursiei. Era un bun prilej pentru a strânge documentație asupra felului cum erau ținute când se cânta la ele. Un cioban ținea cavalul spre colțul gurii și interpreta melodia cu ochii închiși. Urcată pe lespedea ce slujea de treaptă la intrarea în bătătură, o fetiță bălaie, nu mai înaltă de-o șchioapă, depășită cu mult de lungimea buciumului pe care nu avea puterea necesară să-l ridice așa că îl sprijinea de pământ, sufla cu voinicie în el. Un alt suflător în bucium, aflat pe o colină, se decupa monumental, pe cerul imaculat în instantaneul lui Lee Miller. Într-o zi de praznic, în curtea unei biserici, artistei i-a atras atenția figura unui cerșetor, lipit de gardul acesteia, al cărui chip bărbos și trup slăbănog, abia acoperit cu niște zdrențe, avea o expresivitate demnă de un portret. Și nu a ezitat să-l fotografieze pe când sărmanul își făcea semnul crucii, recunoscător pentru pomana ce avea să o primească. Alt cadru a fost luat de Sâmbăta Morților și prezintă femeile ce aduseseră pomana la biserică și, după sfințirea ei, o întinseseră pe iarbă, pe ștergare, spre a fi împărțită.

Pe Podul Minciunilor din Sibiu, ochiul fotografei a observat un grup de țărănci îmbrobodite, stând în așteptarea mușteriilor lângă coșurile lor pline cu produse, într-o zi de târg. Obturatorul a țăcănit și cadrul a rămas pe clișeu. Un bâlci, un iarmaroc, era evenimentul care atrăgea cei mai mulți țărani laolaltă și unde un artist își putea găsi modelele fără a trebui să facă deplasări lungi, la sursă, în așezările lor depărtate. De aceea, Lee a luat multe imagini în timpul acestor mari întruniri comerciale și de divertisment popular. Într-un instantaneu a surprins niște țărani ce-și intersectează pașii: unul vine spre aparat, altul – un cioban înalt, cu sarica pe spinare – se îndepărtează, trecând unul pe lângă altul și aproape atingându-și coatele, în vreme ce, un băiețaș în cămășuță curată, de sărbătoare, și chiar încălțat și cu o pălăriuță pe cap, lipit de tatăl său ce-l ține strâns de mânuță, privește, dezorientat, înapoi. Compoziția este plină de velocitate și neprevăzut. Tot la un târg, Lee și-a regăsit spiritul sprințar, oniric, al tinereții și a realizat o compoziție demnă de ucenicia ei în preajma suprarealiștilor: în geamul a două litografii înrămate de pe taraba unui vânzător de icoane a surprins, reflectate, trăsăturile lui Penrose și Brauner pe când cercetau marfa. Astfel, chipul sfânt destinat adulației

[5] Lee Miller Archives, Index of photos with captions, p. 5.

drept-credincioșilor a fost înlocuit cu acela al unor mireni ce erau departe de a duce o viață de smerenie și pocăință. Altă compoziție emblematică este aceea a ursarilor cu animalele lor, purtate de lanțul prins în belciugul din nările acelor regi ai pădurii, căzuți în robie. Lee Miller a fost fascinată de ursari și, când a revenit în România, în 1946, a căutat, cu obstinație ursarii pe care-i știa din anterioara vizită, pentru că voia să-și trateze sciatica printr-un masaj făcut de urs, ceea ce a și reușit, într-un final, și s-a simțit vindecată.

Deja familiarizată cu mediul local, cu oamenii simpli, cu modul de viață și tradițiile lor, cu bucatele și băuturile – țuica de prună plăcându-i foarte mult, mai ales, băută din țoi (pe care îl și descrie, cu acuratețță) – Lee își afirma, în articolul din 1946, atracția pe care o simțea pentru aceste ținuturi: „Eram rapsodică față de România. Poporul era latin, limba era inteligibilă sau, cel puțin, citibilă dacă știai franceza sau italiana și eliminai sfârșitul în «iul» al cuvintelor. În cazul că nu puteai citi, fiecare magazin avea pe ușă picturi vesele, primitive, cu pulpe de porc, cârnați, pălării, mănuși, ciocane, fierăstraie și pluguri și orice era stocat înăuntru. Țăranii își țes propriile textile cu motive tradiționale și-și brodează cojacele de oaie cu flori și cu data achiziționării. În piețele din orașe poți să spui din ce sat vine oricare țăran după decorul broderiei de pe haina sa ori după culoarea și țesătura barișului. Aveau o muzică vioaie, cu un stil la fel de strălucitor ca și costumele lor și obiceiuri care erau chiar mai bizare”[6].

Muzicologul i-a făcut cunoștință cu Maria Lătărețu, celebra cântăreață de muzică populară pe care el o folosise adesea la înregistrări. Cele două femei, deși provenind din țări străine și având un fond cultural total diferit, s-au împrietenit, iar fotografa i-a făcut o suită de portrete și i-a creionat, cu mult har, personalitatea în legendele trimise redacție pentru care lucra. În expoziție figura unul dintre acestea, ce o reprezenta pe cântăreață îmbrăcată în strai popular, cântând cu mâna ridicată în dreptul gurii, după stilul de interpretare al epocii. Un portret al prietenului folclorist a fost luat în biroul său, în fața cartotecii în care erau păstrați cilindrii de ceară cu înregistrări. Pe soția sa, Lena Constante – despre care Lee spunea că are un chip de icoană bizantină – a surprins-o atârnând pe un cadru marionete la teatrul ce-l fondase – viitorul „Țăndărică”.

Din expoziție nu puteau lipsi Castelul Peleș și portretele luate acolo cu excepționalul prilej ce i s-a oferit artistei de a fi primită pentru o ședință de poză a suveranului și a regalei sale mame. De altfel, expoziția a fost onorată, cu generozitate, de patronajul A.S.R. Principesa Moștenitoare Margareta. În cadrele expuse, M.S. Regele Mihai I apare într-un dialog plin de duioasă căldură cu Regina Mamă Elena, o femeie foarte frumoasă și distinsă, nu rece și arogantă așa cum o arătau tablourile oficiale din instituțiile publice unde le văzuse reportera de front Miller. Între cele două femei, una cu sânge albastru de la principalele familii regale ale Europei, iar cealaltă cu sânge republican și american, s-a legat o conversație vioaie și prietenoasă, ca și când diferența de statut social nici nu ar fi existat. Iar Lee a fost încântată că-i putea furniza reginei informații despre o reședință a ei ce se aflase pe linia frontului și care nu fusese afectată de trecerea trupelor prin zonă.

Fire deschisă, comunicativă și ușor adaptabilă, Lee Miller se simțise foarte bine în țara noastră și-și încheia articolul cu o frază entuziastă: „Ei spun că dacă bei odată dintr-un anumit izvor (Dâmbovița, n. n. ASI) și asculți această muzică, totdeauna te vei întoarce în România. Le-am făcut pe amândouă și m-am întors de două ori”[7]. Simțul său de observație o arată a aparține aceleiași familii de artiști fotografi precum C. P. de Szathmari, Fr. Duschek, A. D. Reiser, K. F. Zipser și C. Schäffer, care, cu 75 de ani în urmă, s-au simțit atrași de tematica etnografică și au lăsat documente de mare însemnătate pentru aspectul și obiceiurile țăranilor români. Străină ca neam și limbă, la fel ca și înaintașii ei maghiari, cehi sau germani proveniți din Europa Centrală, fotografa americană avea ochiul ager, proaspăt pentru asemenea subiecte necunoscute ei și pregătit să surprindă pitorescul și insolitul dintr-un mediu încă nepoluat de contactul cu societatea urbană. Pe lângă latura documentară, imanentă când e vorba de asemenea motive, Lee Miller mai avea înclinație spre umor, parodie și absurd, deprinse în contactul cu suprarealiștii, pe care le căuta spre a-și înviora compoziția și a-i conferi o notă personală.

Expoziția pilot *Lee Miller: A Romanian Rhapsody* de la Centrul Cultural Românesc/Fundația Rațiu din Londra a fost un eveniment marcant ce a atras atenția asupra frumuseții țării noastre și a felului în care a fost aceasta reprezentată în perioada ante și postbelică[8], precum și asupra bogăției de traiecte pe care s-a desfășurat opera marii fotografe de artă.

Adrian-Silvan Ionescu

[6] Lee Miller, *Roumania*, în „British Vogue”, May 1946, p. 65.
[7] Lee Miller, *Roumania*, în „British Vogue”, May 1946, p. 100.
[8] *Robin Ashenden reviews „Lee Miller: Romanian Rhapsody” at the Romanian Cultural Centre*, în „Central and Eastern European London Life & Nes”, July 14, 2014, CEEL.org.uk.

Simpozionul *Symbolisme et esthétique modernes dans les Balkans. Réexamen(s) critique(s),* Paris, Sorbonne, 8–9 noiembrie 2013

Symbolisme et esthétiques modernes dans les Balkans: Réexamen(s) critique(s). Colocviu internațional organizat de Adriana Șotropa și Catherine Méneux, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 8–9 noiembrie 2013. Acest colocviu a fost dedicat unei zone definite prin aporturile culturale ale Orientului și Occidentului. Istoria țărilor balcanice, marcată Bizanț și Imperiul Otoman, este redefinită în secolul al XIX-lea prin deschiderea către civilizația apuseană. Contribuțiile participanților la acest colocviu au fost partajate conform criteriului geografic: o primă secțiune dedicată lumii slave (Irina Genova, Irina Subotić, Philippe Gelez, Nebojsa Vukadinovic, Milica Zivadinovic, Breda Mihelic, o a doua dedicată artei românești de la finalul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (Adriana Șotropa, Corina Teacă, Philipp Leu), ultimele comunicări fiind rezervate modernismului în spațiul grec (Maria Katsanaki, Eugenios D. Matthiopoulos, Nikoleta Tzani).

Propunerea organizatoarelor nu a privit atât producția artistică a statelor balcanice, deși acest aspect s-a insinuat inevitabil în țesătura discursurilor, cât de a urmări particularitățile discursului modernist creat sub imperiul modelului occidental. Colocviul a urmărit să repoziționeze simbolismul în cadrul său general, integrând producția artistică a Balcanilor.

Corina Teacă

Întâlnirile de miercuri, Bucureşti, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Seria de conferințe *Întâlnirile de miercuri* oferă de fiecare dată prilejul unor interesante discuții pe marginea proiectelor de cercetare derulate de membrii titulari ai Institutului de Istoria artei „G. Oprescu" al Academiei Române.

În cadrul întâlnirii din 30 aprilie 2014, distinsele cercetătoare dr. Ioana Vlasiu și dr. Corina Teacă au propus teme aflate în legătură cu studiul documentelor intrate în patrimoniul Institutului în urma donației Barbu Brezianu. Prin efortul colectivului Secției de artă și arhitectură modernă, piesele donației au fost catalogate și cuprinse într-un format electronic disponibil pe site-ul IIA, accesibil cercetătorilor din diverse spații științifice și geografice.

Dr. Ioana Vlasiu a vorbit despre corespondența dintre Barbu Brezianu și cercetătorul german Friedrich Teja Bach, reputat specialist, care și-a dedicat o bună parte a activității studierii operei lui Constantin Brâncuși. Din totalul scrisorilor primite de Brezianu de la confrați, parte a donației amintite, în jur de 700, 33 de scrisori și o carte poştală îl au ca semnatar pe istoricul de artă german. Prietenia epistolară dintre cei doi debutează în 1976, an care a marcat organizarea unui amplu Congres dedicat comemorării a o sută de ani de la naşterea sculptorului român. Corespondența se întrerupe, cel puțin în documentele aflate în donația către Institut, în 1982 și ruptura continuă până în 1986. Scrisorile, așa cum pertinent sublinia și conferențiara, cuprind nu doar aspecte pur ştiinţifice, subiecte care i-au reunit pe cei doi specialişti, ci şi chestiuni personale, precum grija lui Bach față de situația confratelui român, imediat după cutremurul devastator pentru România din 1977. Bach solicita îndeosebi date biografice despre Brâncuși, cerea verificarea unor ipoteze care i se păreau nefondate, referitoare la viața sculptorului, își exprima îngrijorarea față de apariția, în România şi în străinătate, a unor falsuri şi contrafaceri, discuta diverse ipoteze care ar explica nerealizarea de către Brâncuși în țară a unor proiecte monumentale, altele decât cele puse în operă. De asemenea, relația încordată dintre cercetător și cei doi legatari ai lui Brâncuși, Alexandru Istrati și Natalia Dumitrescu, reiese și ea din paginile scrisorilor citite de Barbu Brezianu. La rândul său, Friedrich Teja Bach vorbea despre proiectele sale, precum atenția dedicată influenței operei brâncușiene asupra artei minimaliste americane și eforturile de a semnala falsurile realizate după lucrările lui Brâncuși. Nu în ultimul rând, dr. Ioana Vlasiu a subliniat importanța scrisorilor pentru descifrarea manierei de lucru a savantului german, acribia particulară a documentării și cercetării, grija față de detaliu.

În continuare, dr. Corina Teacă a ales o altă parte a corespondenței lui Barbu Brezianu, scrisori referitoare la cercetările sale aflate în relație cu monografia pe care o va publica în două ediții (în 1967, sub titlul *Tonitza*, la Editura Academiei și în 1986, sub titlul *N. N. Tonitza*, la Editura Meridiane), dedicată pictorului Nicolae Tonitza. De altfel, interesul istoricului de artă pentru opera și personalitatea pictorului

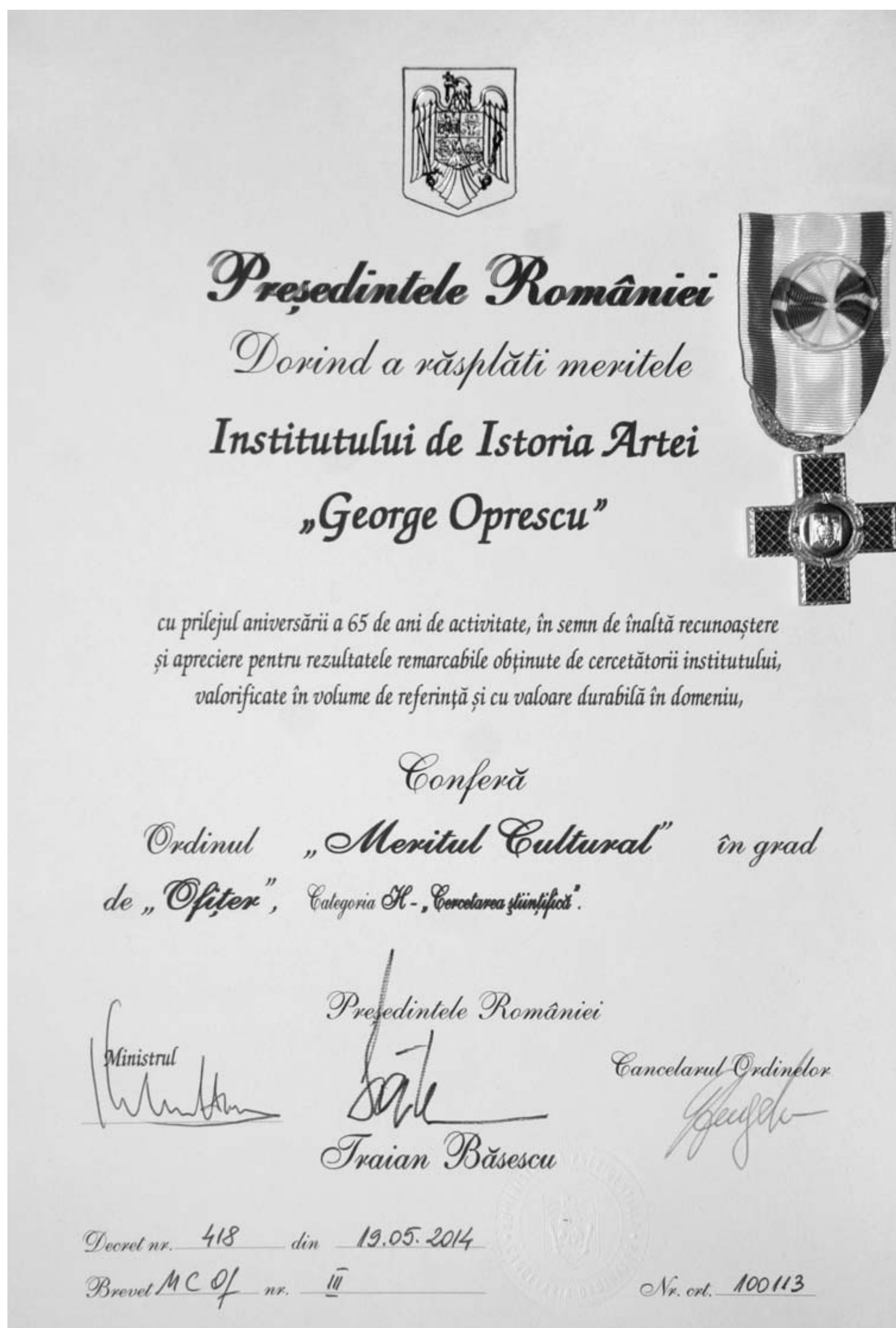
amintit s-a materializat și în publicarea, alături de Irina Fortunescu, a unui amplu volum de corespondență Tonitza, apărut în 1978 la Editura Meridiane din București. Două scrisori au atras în mod deosebit atenția, una redactată de un corespondent care a semnat Holban, cealaltă de pictorul Otto Briese (1889–1963). Cu toate că, cel puțin deocamdată, documentarea nu a scos la iveală identitatea primului correspondent, probabil, un descendent al familiei scriitorului Anton Holban, cele două scrisori relevă interesul lui Barbu Brezianu pentru deslușirea perioadei de tinerețe a viitorului rector al Academiei de Belle Arte de la Iași. În special, legăturile acestuia cu cercul intelectualilor ieșeni, membri sau simpatizanți ai mișcării socialiste, îl interesau pe cercetător, cu atât mai mult cu cât perioada de început a activității artistului era mai puțin documentată în momentul redactării monografiei. Informațiile primite de autor erau însă sumare și destul de încifrate. Merită reținut efortul și dorința realizării unui demers științific marcat de acribie.

Cele două prezentări au arătat cu deplină îndreptățire cât de importante și pline de surprise stimulatoare sunt arhivele de lângă noi, a căror prezență poate trece uneori mai puțin observată.

Alin Ciupală

INSTITUTUL NOSTRU A FOST DECORAT!

Pe data de 19 decembrie 2014, cu ocazia ceremoniei de decernare a premiilor Academiei Române, preşedintele importantei instituţii savante a ţării, acad. Valentin Vlad, a deschis şedinţa anunţând că Institutul de istoria Artei „G. Oprescu” a fost distins cu **Ordinul „Meritul Cultural”** în grad de Ofiţer, categoria H „Cercetare ştiinţifică”, cu ocazia împlinirii a 65 de ani de la fondare şi pentru rezultatele remarcabile obţinute în domeniul său de activitate (cf. Decret nr. 418/19 mai 2014). După citirea decretului a fost invitat la tribună directorul institutului, dr. Adrian-Silvan Ionescu, spre a-i se înmâna acest document şi a-i fi prins în piept însemnul ordinului.



Preşedintele României

Dorind a răsplăti meritele

Institutului de Istoria Artei

„George Oprescu”

cu prilejul aniversării a 65 de ani de activitate, în semn de înaltă recunoaştere şi apreciere pentru rezultatele remarcabile obţinute de cercetătorii institutului, valorificate în volume de referinţă şi cu valoare durabilă în domeniu,

Conferă

Ordinul „Meritul Cultural” în grad de „Ofiţer”, Categoria H - „Cercetarea ştiinţifică”.

Ministrul

Preşedintele României

Traian Băsescu

Cancelarul Ordinelor

Decret nr. 418 din 19.05.2014

Brevet MC Of nr. III

Nr. crt. 100113